
WEBERS ILLUSTRIRTE KATECHISMEN.
No 25
Klemm.
Tanzkunst.
6. Auflage.
2 M 50 Pf
LEIPZIG, VERLAG von J. J. WEBER.



Helen P. Rogers

Katechismus der Tanzkunst.

Katechismus
der
Tanzkunst.

Ein
Leitfaden für Lehrer und Lernende.

Nebst einem Anhange über Choreographie.

Von
Bernhard Klemm,
vormaligem Lehrer der Tanzkunst am K. Sächs. adel. Cadetten-Corps zu Dresden.

Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit 82 in den Text gedruckten Figuren und 75 rhythmisch-musikalischen Beispielen.



Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1894.

Die vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas Gründliches entdecken will.

Sulzer, Allgem. Theorie der schönen Künste, Artikel: Schritt.

La majeure partie des écrivains dont je parle, sont, à la vérité, de très-bons littérateurs, mais qui n'ont jamais été danseurs: ce sont des gens, comme dit plaisamment Berchoux,

„. . . . . connus par leur science,
Qui, sans être danseurs, parlent beaucoup de danse.“

Je crois que les écrits de ces hommes, qui ont employé tant de veilles pour l'art de Terpsichore, qu'ils ignoraient, nous sont parfaitement inutiles. Il aurait bien mieux valu pour nous, que ses ouvrages composés pour la simple poëtique de l'art, eussent été remplacés par quelque bon traité théorique sur le mécanisme de la danse, écrit par un Dauberval, un Gardel, un Vestris, ou par quelque autre maître.

„Je voudrais, dit le sage Montaigne, que chacun écrivît ce qu'il sait, et autant qu'il en sait.“

Blasis, Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la Danse.

Inhaltsverzeichniß.

Anhang.

Erklärung

der gebrauchten rhythmisch-musikalischen Zeichen und choreographischen Abkürzungen.

1. Tanz.

α) Rhythmus (Zeit).

Zeichen		Bedeutung	
oder	bedeutet:	**Rechter Fuß**	Den Tanzrhythmus giebt der Zeitwerth der Note an.
oder	„	**Linker Fuß**	
oder / oder	„	**Beide Füße**	
oder	„	**Syncopirte** Fußbewegung.	
(r) / (l) im Text	„	**Rechter Fuß.** / **Linker Fuß.**	
1 2 3 u. ff. unter den rhythmischen Musiknoten.	„	Die Zahl der **Tanzschritt-Theile.**	
(1) (2) (3) u. ff. im Text	„	Bezugnahme darauf bei deren Einzel-Beschreibung.	
V	„	**Tempo** (Vorbereitetes) **im Auftakt** — Temps levé — (Arsis).	
>	„	Vom **Strecken** der Kniee zum **Biegen** derselben.	
<	„	Vom **Biegen** der Kniee zum **Strecken** derselben.	
. . . . .	„	Auf der Spitze **eines** Fußes.	
.. . . . .	„	Auf den Spitzen **beider** Füße.	
. . . . .	„	Auf der Ferse **eines** Fußes.	
. . . . .	„	Aushalten **eines** Fußes in der Schwebe.	

····· . . .	bedeutet:	Bewegen **eines** Fußes in der Schwebe.
. . . . . .	„	Auf- (Zurück-) fallen **eines** oder **beider** Füße — **unmittelbare** Folge eines **seichten** (kurzen) Aufschwungs vom Boden —.
. . . . . .	„	Auf- (Zurück-) fallen **eines** oder **beider** Füße — **unmittelbare** Folge eines **höheren** Aufschwungs vom Boden —.
—	„	Fließende, gleitende Fußbewegung **ohne** Aufschwung vom Boden — terre à terre —.
〰	„	**Battiren.**

β) **Figur** (Raum).

V	„	**Vorwärts**-Bewegen.
Z	„	**Zurück- (Rückwärts-)** Bewegen.
R	„	**Rechts**-Bewegen.
L	„	**Links**-Bewegen.
P	„	**Am Platze** (Auf der Stelle) verharren.
oder . . .	„	**Im Umdrehen** — en tournant —.
. . .	„	**Herr** (Tänzer) } nach Maßgabe ihrer Platz-Aufstellung.
. . .	„	**Dame** (Tänzerin) } nach Maßgabe ihrer Platz-Aufstellung.
(1) (2) (3) u. ff. im Text	„	**Tänzerpaar,** beziehentlich **Herr** oder **Dame** in Gesellschafts-Tänzen.
oder	„	**Zusammengegebene Hände.**
. . . . .	„	**Stuhl,** beziehentlich dessen Aufstellung. In Gesellschafts-Tänzen.

2. Musik.

∧	bedeutet:	**Accent** im Niederschlag — Thesis —.
1 2 3 u. ff. über der Melodie	„	Beziehentliche **Musik-Takttheile.**
M. M.	„	**Musikalisches Zeitmaß** nach **Mälzel's** Metronom



Katechismus der Tanzkunst.

Einleitung.

1. Was ist Tanz?

Die aus dem psychischen Streben, einem Gefühl, vornehmlich einem freudigen, einen allgemeinen sinnlichen Ausdruck zu geben, erweckte rhythmisch-fortschreitende Bewegung des menschlichen Körpers.

2. Wodurch wird diese rhythmische Bewegung geleitet?

Durch Musik.

3. Kann man beim Tanz von der Musik abstrahiren?

Nein. Die Verbindung beider Künste ist in ihrer natürlichen Verwandtschaft begründet und zur sichtbaren und hörbaren Bewegung nothwendig.

4. Sind Tanz und Musik die einzigen rhythmischen Künste?

Nein. Auch die Poesie ist eine rhythmische Kunst. Bei den alten Griechen galten Poesie, Tanz und Musik als untheilbares Ganzes. Dem würdigen Zusammenwirken dieser drei Künste auf der Bühne hat das edelste Streben der hervorragendsten Tondichter der Vergangenheit gegolten. Der nächsten Zukunft scheint die vollkommene Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu sein.

5. Wie und wodurch ist der Tanz zur selbstständigen schönen Kunst erhoben worden?

Durch das Bedürfniß, dem natürlichen Ausdrucke ungebundener Heiterkeit und Freude ein geordnetes Maß zu geben und durch das Streben, schöne Bewegungen der Menschengestalt auf vorgeschriebenem Wege (Figur) unter der Form des Rhythmus im anmuthigen Spiele stets wechselnder Umrisse darzustellen.

6. Ist der Tanz bei allen Nationen gleich?

Keineswegs. Obschon überall aus Naturtrieb hervorgegangen und mit denselben Hülfsmitteln geübt, ist er gleichwohl sehr verschieden und wie die Sprache durch Gesittung, so erst durch Geschmack und geniale Anschauung zu einem Werke der Kunst erhoben worden.

7. In welchem Lande, bei welcher Nation ist der Tanz am meisten ausgebildet, gefördert und am kunstfertigsten geübt worden?

Unbestritten auf Frankreichs Boden *).

8. Wie wird der Tanz seiner Ausübung nach eingetheilt?

In gesellschaftlichen und theatralischen.

9. Wodurch unterscheiden sich beide?

Der gesellschaftliche Tanz hat heilsame Bewegung des ganzen Körpers und angenehme Unterhaltung (Ergötzung) zum Zweck und wird gewöhnlich von Liebhabern der Kunst (Dilettanten) ausgeführt.

Der theatralische (Kunst-) Tanz bezweckt in Verbindung mit der Pantomime die Darstellung bestimmter aufeinanderfolgender Gefühle, Neigungen und Lagen, die sich oft bis zu wirklich dramatischen Situationen erheben, durch schöne und kunstgemäße Stellungen und Bewegungen, und wird von dazu eigens ausgebildeten Künstlern ausgeführt.

10. Inwiefern bezweckt der gesellschaftliche Tanz eine heilsame Bewegung des ganzen Körpers?

Nicht allein die kunstgemäße Ausübung des Tanzes, sondern auch Alles, was derselben bei kunstmäßiger Unterweisung vorangeht, bietet hinreichende Gelegenheit dar, die Brust auszudeh-

---

*) Im Jahre 1661 gründete Ludwig XIV. die königliche Tanzakademie. Sie bestand aus 13 Akademikern und hatte keine geringere Bestimmung, als darüber zu wachen, daß der Tanz von Fehlern gereinigt und bewahrt würde. In der Urkunde hieß es ausdrücklich: „daß sie aus den Erfahrensten in dieser Kunst „bestehen solle, welche mit einander sich über den Tanz besprechen, über die Mittel „zu Vervollkommnung desselben zu bedenken und zu berathen, die Mißbräuche und „Fehler aber zu verbessern hätten, welche sich schon eingeschlichen haben oder noch „einschleichen könnten". — Späterhin wurde die Tanzakademie mit der königlichen Akademie der Musik vereinigt.

nen und die Respirationswerkzeuge zu stärken, somit anregend und wohlthätig zugleich auf die organische Lebensthätigkeit zu wirken. Nächstdem vereinigt sich der gesellschaftliche Tanz mit gewissen festlichen Gemüthsbewegungen, erweckt und vermehrt das Gefühl für Feinheit, Anständigkeit und Harmonie und trägt mithin zur Veredlung des Menschen wesentlich bei.

11. Sind die Grundformen des theatralischen Tanzes von denen des gesellschaftlichen Tanzes verschieden?

Nein. Beide haben eine und dieselbe Basis.

Erster Abschnitt.

Grundformen.

12. Welches sind die Grundformen des Tanzes?

Es giebt deren nur zwei: Stellung und Bewegung.

13. Was wird unter Stellung verstanden?

Das momentane Beharren der Menschengestalt in anmuthig schöner und wohlgefälliger Weise sowohl nach den Regeln der Kunst, als in freiester Auffassung derselben. (Attitüde.)

14. Was versteht man unter Bewegung?

Im weitesten Sinne das Aufgeben der Ruhe am Orte selbst (auf der Stelle) und die wechselnde Veränderung der Stellung im Raume vom Orte hinweg durch Gehen (Wandeln), Schreiten (Marschiren), Laufen, Hüpfen, Springen — Tanzen, mannigfaltig durch die Verschiedenheit des Zeitmaßes und vielgestaltig durch den wechselvollen Gebrauch der Körperform.

Zweiter Abschnitt.

Anlagen.

15. Welche Anlagen sind sowohl für den Künstler, als auch für den Dilettanten zur kunstgemäßen Ausübung des Tanzes erforderlich oder mindestens wünschenswerth?

Ebensowohl innere als äußere.

16. Worin bestehen die erforderlichen inneren Anlagen?

In der Fähigkeit, das Schöne zu erkennen und zu empfinden, es gründlich aufzufassen und geschickt zu verwenden (Geschmack), in dem Sinne für schickliche Formen, gefällige Ordnung (Symmetrie, Harmonie), erweckt und geläutert durch geistige Bildung, und in feinem, auf Musikkenntniß beruhenden Taktgefühl.

17. Worin bestehen die erforderlichen äußeren Anlagen?

In einer wohlgestalteten, bildsamen Form des Körpers, dessen Stellung schon die Fähigkeit zur schönen Bewegung seiner Glieder ankündigt, und in ausdrucksfähigen Gesichtszügen.

18. So sind wohl demnach Alle, die namentlich der äußeren Anlagen entbehren, unfähig, das Tanzen zu erlernen?

Keineswegs. Es ist vielmehr die edelste und höchste Aufgabe der Tanzkunst und ihrer Unterweisung, die harmonische Ausbildung des Körpers, namentlich des jugendlichen, zu fördern, sowie körperliche Kraft, Gewandtheit und Schönheit in heiterer Geistesstimmung zu erstreben.

Ein kunstbegabter Meister wird durch seinen Beobachtungsgeist bei ernster Bemühung diese Aufgabe selbst bei einem weniger befähigten, aber lernbegierigen Schüler zu lösen wissen. Beharrlichkeit und Ausdauer ist jedoch Beiden zur Erreichung des gewünschten Ziels zu empfehlen.

Dritter Abschnitt.

Stehen. Haltung des Körpers. Anstand.

19. Welche Haltung des Körpers ist im Allgemeinen, insbesondere aber beim Tanze, die richtige?

Eine solche, welche die Menschengestalt zu jeder schönen Bewegung der Glieder bereit erscheinen läßt.

20. Wie wird dieselbe dargestellt und erreicht?

Da das Gleichgewicht des Körpers bei aufrechter Stellung und Haltung hauptsächlich im Rückgrat und über den Hüften liegt, so muß sich zunächst darin das Gefühl der Sicherheit bemerklich

machen. Demnächst müssen die Schultern zurück- — die Achseln herab- — die Brust mit vollgefüllten Lungen heraus- und vorgedrängt, der Kopf mit Leichtigkeit hinterwärts gehalten und das Kinn zurückgezogen sein. Zugleich suche man in der Gürtelgegend sich etwas vorzuschieben, ohne den Unterleib dabei vortreten zu lassen, und die Arme im lockern, geschmeidigen Fall mit wenig bemerkbaren Ellenbogen, sanft gerundeten Handgelenk und Fingern — Daumen und Zeigefinger sich nähernd, fast sich vereinigend — (Fig. 1) zu tragen. Eine solche Haltung wird am meisten durch Gesichtszüge, in welchen Seelengüte und milde Freudigkeit wahrnehmbar sind, belebt und wirkt jederzeit wohlgefällig, wenn sie nicht angelernt, sondern natürlich und ungezwungen erscheint. (Fig. 2 u. 3, siehe umstehend.)


Fig. 1.

21. **Was ist guter Anstand?**

Man bezeichnet damit im Allgemeinen diejenigen äußeren Zeichen in Stellungen und Bewegungen des gebildeten Menschen, welche dessen innere Vollkommenheiten ausdrücken, insbesondere die genaue Uebereinstimmung seines ganzen Betragens in Reden und Handlungen (gefällige Manieren) mit seiner persönlichen Würde und seinen Verhältnissen nach Alter, Geschlecht und Stand, sowie die merkbare Concession, welche man den hergebrachten gesellschaftlichen Formen angedeihen läßt.

22. **In welcher Beziehung steht dieser Begriff zum Tanzen?**

Wenn sowohl bei Erlernung als auch bei der Ausübung des Tanzes vorzugsweise auf schöne Stellung und Bewegung hingewirkt wird, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß Beides, unter Voraussetzung innerer Anlagen, sich auch auf das Benehmen in der Gesellschaft übertragen muß und den ersten Eindruck beim Erscheinen günstig zu gestalten verhelfen wird.



Fig. 2.



Fig. 3.

Vierter Abschnitt.

Grundstellungen (Positionen) der Füße, sowie der Arme.

23. Wieviel Grundstellungen der Füße giebt es?

Fünf.

24. Weshalb sind dieselben in so geringer Zahl zur Regel erhoben?

Um die kunstgemäße Art, die Füße zu stellen, auf der einfachsten und reinsten Basis zur Anschauung zu bringen.

25. Ist dabei eine besondere Regel zu beobachten?

Ja. Sie besteht darin, die oberen Beine schon von den Hüften aus (Schenkel und Kniee) nach außen zu wenden, wodurch die Kniee, die unteren Beine und die Fußspitzen, bei gleichzeitigem Vordrängen der Fersen, unwillkürlich sich nach außen kehren, somit aber die Füße nach dem üblichen Ausdrucke: auswärts und in Folge dessen kunstgerecht gestellt erscheinen lassen.

26. Wie zeigen sich die Füße in der ersten Position?

Sie stehen, wenn man den Tänzer von vorn (en face) betrachtet, an einander, Ferse an Ferse auf der Diametral-Linie. (Fig. 4.)

27. Wie in der zweiten?

Getrennt von einander auf derselben Linie. (Fig. 5.)

28. Wie in der dritten?

Halb über einander, d. h. die Ferse des einen Fußes steht an der innern Mitte des andern. (Fig. 6.)



Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

29. **Wie in der vierten?**

Getrennt vor einander auf der Diagonallinie. (Fig. 7.)

30. **Wie in der fünften?**

Ganz über einander, d. h. die Fußspitzen scharf nach außen stehend, stößt je eine derselben an die Ferse des andern Fußes. (Fig. 8.)

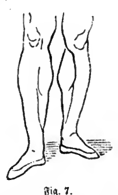


Fig. 7.



Fig. 8.

31. **Liegt in diesen fünf Grundstellungen nicht noch ein tieferer Sinn, irgend etwas Bedeutsames oder Charakteristisches?**

Ganz gewiß. Doch ist dabei nicht zu verschweigen, daß die Fußstellung allein dies nicht auszudrücken vermag. Die Darstellung des Charakteristischen verlangt die Beihülfe der ganzen Menschengestalt. Zur Erledigung der Frage diene aber nachstehende Ansicht mit ihrer Begründung:

Die erste Stellung zeigt: Spannung, aufmerksame Betrachtung und Auffassung — Auftrag oder Befehl wird in dieser Stellung empfangen; der Soldat nimmt dieselbe in Reihe und Glied an.

Die zweite: Kraft, Selbstvertrauen — der Fechter wählt diese Stellung wegen der Sicherheit, die sie dem Oberkörper darbietet.

Die dritte: Anmuth, Bescheidenheit — deshalb zur Damen-Verbeugung passend erachtet.

Die vierte: Würde, edlen Stolz — dem Redner in aufwallender Begeisterung eigen.

Die fünfte: Kunstfertigkeit — daher dem Tanz ausschließlich angehörig.

32. Wie theilt man die Positionen noch ein?

In geschlossene und offene.

33. Welche sind die geschlossenen?

Die erste, dritte und fünfte.

34. Welche die offenen?

Die zweite und vierte.

35. Wodurch wird die Entfernung der Füße von einander in den offenen Positionen, mithin deren Größe (Weite) bestimmt?

Das richtige Maß der Entfernung beider Füße von einander in den zwei offenen Positionen ist durch die Größe der Körpergestalt bedingt und kommt bei regelrechter Haltung des Oberkörpers, sofern beide Kniee gestreckt sind, unfehlbar zur Erscheinung.

36. Sind alle anderen Positionen, die von den fünf Grundstellungen*) abweichen, regelwidrig?

Keineswegs. Jede Fußstellung, auf welcher der Oberkörper leicht und sicher ruht, die dabei anmuthig und dem Auge wohlgefällig ist und eine leichte Entfaltung schöner Bewegungen (durch richtige Muskelthätigkeit hervorgebracht) zuläßt, kann auf eine der fünf Grundstellungen zurückgeführt werden und als Position gelten.

37. Wieviel Grundstellungen der Arme giebt es?

Sie sind auf nur drei zurückzuführen, von denen jedoch die dritte zweifacher Art ist.

38. Wie ist es möglich, daß aus so wenigen Grundstellungen so vielfache Bewegungen sich herleiten lassen?

Dadurch, daß Zwischen-Positionen (Fig. 9, d, c und d, f)

---

*) Aeltere Meister der Kunst erwähnen außer den fünf guten Grundstellungen auch noch fünf falsche (d. h. den ersteren völlig entgegengesetzte) Fußstellungen. Die Anwendung derselben findet jedoch nur im theatralischen Tanz, namentlich in Nationaltänzen, statt.

sich gestalten lassen und somit unzählige Uebergänge entstehen. — Die Beschreibung des Port de bras (s. d.) wird dies überzeugend erklären.

39. Wie zeigen sich die Arme in der ersten Position?

Sie hängen ungezwungen und leicht an den Seiten des Körpers herab (Fig. 9, d, e).

40. Wie in der zweiten?

Sie bewegen sich aus der ersten Position zu beiden Seiten des Körpers aufwärts, um daselbst wagerecht in der Luft, die Daumen nach oben, die zweite Position zu bezeichnen.

41. Wie in der dritten?

a) Sie bewegen sich aus der zweiten Position schwebend vor dem Köiper, um daselbst wagerecht, in Schulterbreite von einander entfernt gehalten zu sein (Fig. 9, d, a), und

b) gehen von da aufwärts in gleicher Entfernung von einander bis an die Seiten des Kopfes in die Höhe (Fig. 9, d, b).

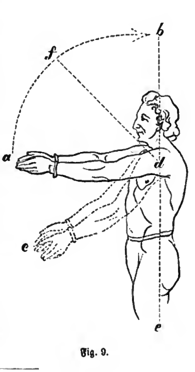


Fig. 9.

Fünfter Abschnitt.

Grundbewegungen der Beine.

42. Wieviel und welche bewegliche Theile zeigt das ganze Bein?

Fünf: das obere Bein (Schenkel), das Knie, das untere Bein und den Fuß (Fußbiege — Ferse —) nebst den Zehen.

43. Welche dieser Theile sind die zur Bewegung entschieden fähigsten?

Das Knie, die Fußbiege und die Zehen.

44. Wieviel und welche Bewegungen sind durch die Kniee darstellbar?

Nur zwei: Biegen (plier) und Strecken (tendre).

45. Wieviel und welche Bewegungen liegen in den Fußbiegen nebst Zehen?

Ebenfalls nur zwei: federartiges Auf- und Niederspannen, letzteres mit gleichzeitigem Unterpressen (Einkrallen) der Zehen.

46. In welchem Verhältniß stehen nun die zwei Bewegungen der Kniee zu den zwei Bewegungen der Fußbiegen? Und was bewirken sie?

Die zwei Bewegungen beider stehen im Gegensatze zu einander, denn Biegen der Kniee und gleichzeitiges Aufspannen der Fußbiegen veranlaßt Senkung (abaissement); Strecken der Kniee und gleichzeitiges Niederspannen der Fußbiegen, dagegen Hebung (élévation) des Körpers.

Beide Bewegungen sind für den Tanz ebenso wesentlich als wichtig. Durch ihre Verschmelzung, d. h. durch den Uebergang vom Biegen zum Strecken, sowie vom Strecken zum Biegen (Mus. aus forte in piano — abnehmend > und aus piano in forte — anschwellend <), können die feinsten Schattirungen in den Tanzschritten erzielt werden.

47. Warum ist Biegen der Kniee vor dem Strecken derselben, Aufspannen der Fußbiegen vor dem Niederspannen derselben genannt?

Wenn in der Federkraft das wichtigste Hülfsmittel für jede Art künstlicher Fußbewegung erkannt werden muß, so kann gleicherweise behauptet werden, daß diese Kraft nur durch vorherigen Druck zur Erscheinung und Geltung kommt. Es ist kein Aufschwingen der Füße vom Boden möglich, sofern diesem nicht mehr oder weniger Biegen der Kniee und gleichzeitiges Aufspannen der Fußbiegen vorausgegangen ist. — Jede Tanz-Bewegung beginnt durch Biegen und endigt mit Strecken.

48. Wieviel und welche Grundbewegungen können von den Beinen unter Mithülfe der Kniee und Fußbiegen nebst Zehen ausgehen?

Acht. Sie sind im technischen Ausdruck also bezeichnet:

1. droit,	5. glissé,
2. ouvert,	6. sauté et retombé,
3. rond,	7. tourné,
4. tortillé,	8. battu.

Da mit der Mehrzahl derselben, wenn nicht ein Fortschreiten (vom Orte hinweg), doch ein Ausschreiten (am Orte) verbunden ist, so wird ihrer Bezeichnung in der Regel das Wort: pas — hier im engsten Sinne als Einzelbewegung des Beins zu nehmen — vorangestellt.

49. Was bezwecken diese acht Grundbewegungen?

Alle und jede Thätigkeit, welche die Beine von den Grundstellungen (von der Ruhe) aus, theils am Orte verharrend (auf der Stelle), theils nach den verschiedensten Richtungen hin zeigen können, auf der einfachsten und reinsten Basis (als Grundmaterial, welches der Tanzkunst zu Gebote steht) zur Anschauung zu bringen.

50. Wie sind sie auszuführen?

Ganz im Sinne ihrer Bezeichnung und zwar·

1. droit: geradlinig vor- und rückwärts,
2. ouvert: gespreizt seitwärts, rechts und links,
3. rond: kreisförmig,
4. tortillé: in schlängelnder (geringelter) Windung,
5. glissé: schleifend, gleitend oder streifend,
6. sauté et retombé: hüpfend oder springend (im Aufschwung), und in dessen Folge wieder auf- oder zurückfallend,
7. tourné: drehend, im Umschwung,
8. battu*): schlagend, im weitesten Sinne, mithin aus-, ein-, an- oder zusammenschlagend.

---

*) Im engern Sinne wird darunter auch die trillerartig kreuzende Bewegung der Füße in der Schwebe (Battiren) verstanden. (Vgl. 14. Abschnitt.)

51. **Warum ist bei der sechsten Grundbewegung die Doppelbezeichnung: sauté et retombé gewählt?**

Retombé ist durch sauté bedingt. Ersteres überdies wichtig weil es mit dem Niederschlag (Thesis) der Musik zusammenfällt (s. 102).

52. **Ist Hüpfen und Springen nicht eines und dasselbe?**

Diese Frage wird zwar durch ein bekanntes deutsches Sprüchwort bejaht. Gleichwohl ist in der Ausführung Beides von einander zu unterscheiden.

Mit dem Ausdruck: Hüpfen (von Heben hergeleitet) wird schon der kleinste Aufschwung — die geringste Folge der durch Druck (Biegen) vorbereiteten Federkraft auch nur eines Fußes und die dadurch bewirkte Hebung des Körpers — bezeichnet, in der Regel auch der Begriff des Verharrens auf der Stelle oder geringer Fortbewegung damit verbunden.

Unter Springen versteht man dagegen einen durch größere Kraftäußerung erzielten Aufschwung mit dem Zurückfall entweder auf einen oder auf beide Füße, gleichviel ob im Verharren auf der Stelle, oder ob viele oder geringere Fortbewegung damit verbunden ist.

53. **Wie kann kunstvolles Tanzen aus nur acht Grundbewegungen entstehen?**

Durch deren mannigfaltiges Aneinanderreihen und Verschmelzen in der verschiedensten Verwendung nach Maßgabe des Raumes (Figur) und der Zeit (Rhythmus).

Da es sich hier nur um die Aufstellung des Materials handelt, so konnte die Figur nur eine andeutende, der Rhythmus dagegen jetzt noch gar keine Berücksichtigung finden. — Die Nothwendigkeit, Beides genauer zu bezeichnen, tritt erst bei Verwendung der Grundbewegungen zu künstlichen Tanzschritten ein.

Sechster Abschnitt.

Gehen.

a) Im Allgemeinen.
b) Gehen der Damen mit langem (Schlepp-) Kleide.
c) Aufnehmen des Damenkleids beim Gehen.

d) Schritt- (Gang-) Arten, überleitend zu Tanz-Schritten.

54. **In welcher Beziehung steht gehen zum Tanzen?**

In ganz unzertrennlicher. Der Gang ist die eigentlichste Unterlage des Tanzens, gut und schön gehen zu können Voraussetzung und Nothwendigkeit.

55. **Auf welche Weise erreicht man gut und schön zu gehen?**

Man beobachte zunächst genau, was über Körperhaltung gesagt worden ist (s. 20). Die Fortbewegung des Körpers dessen Schwerpunkt abwechselnd von einem Fuße auf den andern übertragen werden soll (einfacher Schritt — pas marché), kann nicht mit der erforderlichen Sicherheit ausgeführt werden, wenn dem Oberkörper die Unabhängigkeit von den Füßen mangelt. Man nehme daher einen guten Stand in der ersten Position an, lüfte stets die Ferse vor der beginnenden Thätigkeit des Fußes und bezeichne im abwechselnden Vorwärtsschreiten zwei von den Fersen und Fußspitzen nach vorwärts auslaufend gedachte gerade Linien.

Dabei sei das durch den Schenkel auswärts gehaltene Knie locker und geschmeidig geführt, das Aufstellen des vorwärts bewegten Fußes geschehe zuerst auf die kleine Fußzehe, bis der leicht zurückgehaltene Oberkörper nachfolgt und dessen Schwerpunkt völlig auf den ausgeschrittenen Fuß übertragen ist. Das Vorschreiten des andern, bis dahin zurückgebliebenen Fußes geschehe durch einen kaum bemerkbaren, leisen Abstoß seiner Zehen. Die wechselseitige Berührung der Fersen ist dabei zu vermeiden.

56. **Giebt es ein bestimmtes Maß für die Größe des Schrittes?**

Die Größe des Schrittes wird durch die Körpergestalt des Schreitenden bestimmt. Der ausschreitende Fuß bezeichnet nach allen Richtungen — vor-, seit- und rückwärts — das richtige Maß, sofern der andere Fuß gestreckt gehalten wird und das Uebertragen des Oberkörpers auf den erstern nicht verfrüht wird.

57. **Sind beim Gehen auch die Arme thätig?**

Ja. Es findet beim Gehen eine mäßig pendelnde Bewegung der Arme statt. Es ist also beispielsweise der vorwärtsschreitende

rechte Fuß durch entgegengesetzt gerichtete Schwingung des rechten und gleich gerichtete Schwingung des linken Armes begleitet.

58. **Gelten dieselben Regeln auch für den Gang seitwärts und rückwärts?**

Allerdings, nur mit dem Unterschiede, daß beim Rückwärtsgehen der umgekehrte Fall in Bezug auf das Aufstellen der abwechselnd zurückschreitenden Füße eintritt, mithin dabei deren große Fußzehe den Boden zuerst berührt. Das Beschreiben zweier von den Fußspitzen und Fersen nach rückwärts auslaufend gedachten geraden Linien ist gleichfalls zu beobachten und dabei eine lockere und geschmeidige Führung der Kniee ganz unerläßlich.

59. **Was hat die Dame mit langem Kleide (Schleppe) beim Vorwärtsgehen hauptsächlich zu beachten?**

Sie setze die Füße beim Gehen etwas entfernter von einander (gespreizt), d. h. sie vermeide das ohnehin nicht statthafte Aneinanderstreifen der Fersen.

Ferner achte sie genau darauf, daß der vorwärtsschreitende Fuß sich nicht mit der hinteren Ferse (dem Absatz) zuerst niederlasse, sondern mit der unteren Ferse und der Spitze (dem Ballen) fast zu gleicher Zeit sich aufsetze. — Sie muß mit auswärts gekehrter und niederwärts gespannter Spitze das Ausschreiten mit einem entschiedenen Accent ausführen; so zwar, als ob sie Willens sei, mit jedem Schritt das Kleid vor sich hin zu stoßen. Setzt sie dagegen die hintere Ferse (den Absatz) zuerst auf, und schlägt mit der Spitze nach, so ist es unvermeidlich, auf das Kleid zu treten.

60. **Was empfiehlt sich einer Dame mit langem Kleide (Schleppe) beim Rückwärtsgehen?**

Daß sie die Spitze des zurückschreitenden Fußes so viel als möglich auswärts gekehrt halte und daß sie mit der Breitseite des Fußes bei jedem Schritt das Kleid gleichsam zurückstreiche.

61. **Wie aber ermöglicht eine Dame mit langem Kleide (Schleppe) das Umkehren?**

Dasselbe kann unmittelbar auf dem von ihr eingenommenen

Standpunkt nicht geschehen, sondern nur durch ein leichtes Ausbiegen vom Standpunkt seitlich nach rechts oder links.

Angenommen: die Dame stünde in der 4. Position, der rechte Fuß vorn, in der Absicht nach rechts hin umzukehren, so übertrage sie zunächst den Schwerpunkt auf den linken Fuß, damit sie nun mit dem rechten Fuß in die 4. Position rückwärts ausschreiten könne, und zwar mit einem entschiedenen Accent und mit schon beginnender Wendung nach rechts. Diese accentuirte Fußbewegung (Coup de talon) nach rückwärts bewirkt, daß die Schleppe etwas nach hinten und bei Seite geschoben wird. Jetzt ohne Unterbrechung erfolgt die ganze Wendung (Umkehr) nach rechts und bei dem zurückgeschrittenen Fuß auf der Spitze (dem Ballen), bei dem linken Fuß auf der Ferse (dem Absatz). Nun darf aber nicht der rechte Fuß zunächst weiter schreiten; denn er tritt dann sicher auf die Schleppe, sondern der zurückstehende linke Fuß in der Richtung halb seit- und halb vorwärts.


Fig. 10.

62. Wie wird von den Damen das Kleid im Gehen am anmuthigsten aufgenommen?

Nur mit einer (der linken) Hand. Mit dem Daumen und Zeigefinger ist das Kleid auf gleiche Weise wie zum Tanz, nur etwas weiter zurück, zu erfassen; dann, während der 4. und 5. Finger dessen Falten geschickt zusammenrafft und sie dem 1., 2. und 3. zu giebt, nach der aufnehmenden Hand hin seitwärts zu lüften und mit in gefälliger Rundung gehaltenem Arm gleichzeitig etwas nach vorn gezogen und ein wenig gehoben zu tragen. (Fig. 10.) Ein auf

diese Weise aufgenommenes Kleid wird sich glatt und fühlbar über den Fußknöcheln anschmiegen, dem beabsichtigten Zwecke vollkommen entsprechend und beim Gehen nicht hinderlich sein. Die Damenkleidung der Jetztzeit gebietet jedoch, daß auch die rechte Hand behülflich sei, das Kleid in gleicher Weise zu tragen.

63. Giebt es außer dieser gewöhnlichen Schrittbewegung noch andere Schritt-(Gang-)Arten?

Ja. Es sind fünf als die hauptsächlichsten zu betrachten. Nämlich: Les pas balancés, — sur les pointes, — élevés, — sautés, et — soutenus. Diese fünf Schrittarten (Darstellungen der Begriffe: Schreiten, Wandeln, Schleichen, Schleifen, Trippeln, Schweben, Laufen, Hüpfen, Springen) verlangen eine ruhige und sichere Haltung des Oberkörpers. Sie bilden den Uebergang zu Tanzschritten.

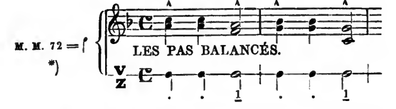
64. Wie sind dieselben auszuführen?

1.

Les pas balancés

— Die schwebend-wiegenden Schritte —

vor- und rückwärts.



Der gestreckt vorwärts ausschreitende Fuß macht drei auf- und absteigende Bewegungen in der Schwebe, nach deren Beendigung derselbe mit der Fußspitze aufgestellt wird, um den Schwerpunkt des Oberkörpers allmählich aufzunehmen. Dabei ist der letztere fast unwillkürlich genöthigt, in fester und in gerader Haltung zu bleiben.

Rückwärts: In der Gegenbewegung.
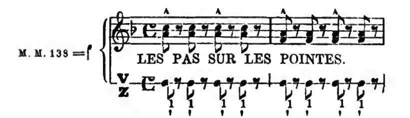
---

*) Hier wolle man sich zunächst mit der Erklärung der gebrauchten Zeichen und Abkürzungen bekannt machen. Der Verfasser.

2.

Les pas sur les pointes

— Die trippelnden Schritte auf den Fußspitzen — vor- und rückwärts.

M. M. 138 = ƒ
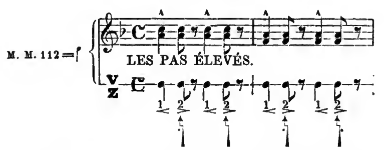


Mit hoch heraufgezogenen Fersen und straff gespannten Knieen, in dessen Folge die Schritte klein und verkürzt sich darstellen, auszuführen.

3.

Les pas élevés

— Die gehobenen (gehüpften) Schritte — vor- und rückwärts.

M. M. 112 = ƒ
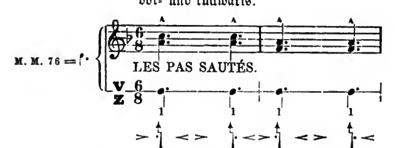


Dem Aufstellen (1) des ausgeschrittenen Fußes muß jederzeit ein durch geringe Kniebiegung vorbereiteter Aufschwung folgen, der mit dem Zurückfall (2) auf demselben Fuß endigt, während der andere Fuß beziehentlich vor oder zurück in der Schwebe gehalten bleibt.

4.

Les pas sautés

— Die gesprungenen Schritte —
vor- und rückwärts.

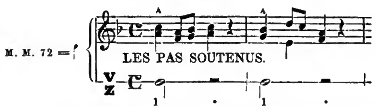


Dieser Schrittart liegt das Laufen zum Grunde. Sie ist jedoch in kunstgemäßerer Weise auszuführen, d. h. mehr im fliegenden Aufschwunge mit steter Berücksichtigung des leisesten Auffalls auf die Fußspitzen unter thätigster Beihülfe der Kniee und der elastisch wogenden Fußbiegen.

5.

Les pas soutenus

— Die schleppend angehaltenen Schritte —
vor- und rückwärts.



Dem vorwärts ausgeschrittenen Fuße, welcher den Oberkörper stützend aufnimmt, zieht der andere in gestreckter Haltung befindliche Fuß auf der Spitze schleppend sich nach und verweilt der letztere entweder in der 1. oder zur Seite weichend in der 2. Position fast schwebend angehalten, um von da im leichten und geschickten Uebergang den zweiten Schritt zu machen,

dem wiederum abwechselnd der andere Fuß durch schleppendes Nachziehen und fast schwebendes Halten entspricht. —

Letzteres ist durch Pausen (▬) bezeichnet.

Rückwärts: In der Gegenbewegung.

Siebenter Abschnitt.

Verbeugungen (Révérences.)

65. Was wird unter Verbeugung verstanden?

Die conventionelle Begrüßung, von Herren durch Vorbeugen des Oberkörpers, von Damen durch Biegung der Kniee unter Vorwärtsneigen des Oberkörpers ausgeführt. Das Motiv (Dienstwilligkeit, Hochachtung, Huld, Schalkhaftigkeit, Dank, Andacht u. a. m.) erklärt der Gesichtsausdruck, je nach den Umständen, entweder in Verbindung mit Gesticulation (stumme Verbeugung) oder mit dem gesprochenen Wort.

66. Wie werden die Verbeugungen eingetheilt?

1) Nach ihrer Richtung: In Verbeugungen auf der Stelle, beim Kommen, beim Weggehen und im Gehen (beim Begegnen).

2) nach ihrer Geltung: In solche vor einer oder vor mehreren Personen.

67. Giebt es auch Verbeugungen nach rechts und links mit beziehentlicher Wendung?

Ja. In derartigen Fällen wird die Wendung durch diejenigen Schritte erreicht, welche der Verbeugung vorausgehen.

68. Welche Verbeugung kann nach Richtung und Geltung als Norm betrachtet werden.

Die auf der Stelle vor einer Person.

69. Wie wird die Herren-Verbeugung auf der Stelle und einer Person geltend ausgeführt?

In der ersten Position. — Der Kopf senkt sich zuerst vor, ihm folgt die Beugung des Nackens, die Schultern fallen nachgiebig, ebenso die Arme in ungezwungener und gefälliger Hal-


Fig. 11.

tung vor (Fig. 11) und von da nimmt der Oberkörper, sich aufrichtend, die frühere Haltung wieder an. Ueber diese ganze Bewegung muß sich eine gewisse Rundung verbreiten; auch gewinnt die Verbeugung keineswegs an Bedeutung durch zu tiefes Bücken; weit eher wird durch langsamere Beugung und langsameres Wiederaufrichten des Oberkörpers Hochachtung und Verehrung in größerem Maße bezeugt.

70. Wie ist die Ausführung der Damen-Verbeugung auf der Stelle und einer Person geltend?

In der dritten Position mit geradem Oberkörper geht die Beugung zuerst von beiden Knieen aus. Ehe diese Bewegung ganz beendet ist, muß der vorstehende Fuß den Schwerpunkt aufgenommen haben. (Fig. 12.) In Folge dessen vermag der andere, hinter demselben stehende Fuß durch Erhebung seiner Ferse sich mit Leichtigkeit aus der geschlossenen Stellung zu lösen und auf der Fußspitze einen kleinen (halben) Schritt schleifend zurückzuweichen, der Oberkörper neigt sich mit sanftem Ausdrucke des Auges, das die zu begrüßende Person nicht verläßt, vor (Fig. 13) und richtet sich zugleich, während die gebogenen Kniee sich wieder strecken, unter leisem Zurückschieben


Fig. 12.

des vorderen Fußes wieder auf. (Fig. 14.) Es ist dabei wesentliche Bedingung, daß alle diese Bewegungen im sanftesten Zuge sich verschmelzen.

71. Wie ist die Verbeugung von Herren und Damen beim Kommen und Weggehen auszuführen?

Auf gleiche eben beschriebene Weise, und es würde nur noch zu erklären sein, wie man eintritt und abgeht. In beiden Fällen ist auf den vorletzten Schritt, mit dem der letzte zur Bildung der Verbeugungsposition erforderliche Schritt vor-



Fig. 13. Fig. 14.

bereitet wird, hauptsächlich zu achten. — Derselbe darf nicht besonders hervorgehoben werden, muß vielmehr sehr ungezwungen den ihm vorausgegangenen Schritten sich anreihen und statt vorwärts etwas seitwärts in die zweite Position ausgeführt sein, damit der letzte Schritt in die zur Verbeugung erforderliche Position bequem herangezogen werden kann.

Die Zahl der zum Eintreten nöthigen Schritte läßt sich nicht, wohl aber die zum Weggehen erforderliche bestimmen. —

Es sind deren nie mehr als vier, in der Regel nur drei. Der erste Schritt auf gerader Linie rückwärts, der zweite etwas seitlich rückwärts in die zweite Position, damit der dritte Schritt im Heranziehen die Position zur Verbeugung bilde. Dann kann der Herren-Verbeugung noch ein Schritt rückwärts folgen (in der Damen-Verbeugung ist dieser Schritt ohnehin schon enthalten) und diesem schließen sich die zum Abgehen erforderlichen Schritte mit allmählicher Wendung (s. 61) nach dem Ausgang an.



Fig. 15.

72. **Wie ist die Herren- und Damen-Verbeugung, die mehreren im Halbkreis stehenden Personen gelten soll, auszuführen?**

Diese Art der Verbeugung (auf der Stelle, sowie beim Kommen und Weggehen) unterscheidet sich von der früher beschriebenen nur dadurch, daß das Heranziehen des Fußes (der letzte Schritt) bei Herren und die Kniebeugung bei Damen (Fig. 15), so wie die Vorbeugung überhaupt langsamer stattfinden muß. — Blick und Körper, die beim Beginn der Verbeugung auf die erste Person gerichtet sind, muß während der Verbeugung langsam und würdevoll bis zur letzten Person des zu begrüßenden Halbkreises sich wenden, dort erst die Verbeugung enden, und bei leichter Zurückwendung nach der Mitte des Halbkreises sich wieder aufrichten.

Von links im Halbkreis nach rechts geblickt, muß bei Herren mit dem linken Fuß in die zweite Position geschritten und der rechte Fuß herangezogen werden. Bei Damen muß, nach geschehener Kniebeugung, der nachgezogene rechte Fuß schleifend zurückweichen. —

Von rechts nach links blickend, umgekehrt.

73. Wie ist die Herren- und Damen-Verbeugung im Vorübergehen (Begegnen) auszuführen?

Ohne den Gang zu unterbrechen durch sanftes Verneigen des Oberkörpers nach dem Begegnenden hin, begleitet durch den vorwärts zu streifenden Schritt mit demjenigen Fuße, welcher der Richtung der Verbeugung entspricht. Das Abnehmen der Kopfbedeckung geschehe von Herren jederzeit mit derjenigen Hand, die der Augenrichtung entgegengesetzt ist.

74. Mit welcher Gesticulation kann eine stumme Verbeugung begleitet sein?

Es ist dabei jederzeit das Motiv ins Auge zu fassen. Dank findet bei Herren und Damen den verständlichsten Ausdruck durch sanfte Hebung einer oder beider Hände bis zur Brust, um da flach aufzuliegen. Es ist darauf zu achten, daß die so gehobenen Hände früher in ihre anfängliche Haltung zurücksinken, als das Wiederaufrichten des Oberkörpers erfolgt. Bitte begleitet dieselbe Bewegung durch ineinandergelegte, aber nicht gefaltete Hände, Entschuldigung oder schüchterne Annahme durch sanftes Erheben der Achseln, Verabschiedung durch die herkömmliche, von der Brusthöhe an sich senkende (Gruß-)Bewegung einer Hand.

Achter Abschnitt.

Haltung und Bewegung der Arme (Port de bras). — Opposition. — Tragen des Damen-Kleides. — Attitüde. — Gruppe. — Tableau.

75. **Weshalb sind die Arme, nachdem deren Grund-Stellungen (Positionen) bereits Erwähnung gefunden** (Vgl. 4. Abschnitt), **noch insbesondere in Betracht zu ziehen?**

Weil sie, als die ihrem höchst gelenkigen Bau nach feinsten Glieder des Körpers, der mannigfachsten Bewegungen fähig und deshalb ganz besonders reich an lebendigem Ausdruck sind.

76. **In welchem Verhältniß stehen die Armbewegungen zu den Fußbewegungen?**

Die erstern sind unabhängig von den letztern, diesen nicht selten entgegengesetzt, und gleichwohl ist beider Ziel, sich zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen.

Die Unabhängigkeit der Armbewegungen erklärt sich schon daraus, daß in ihnen das Plastische, in den Fußbewegungen dagegen das Rhythmische vorherrschend ist.

77. **Was bezeichnet der Ausdruck Port de bras?**

Die Fertigkeit, die Arme unter Vermeidung alles Eckigen und Parallelen, Gespreizten und Gezierten zu tragen und zu führen, sowie die Fähigkeit, die Uebergänge aus der einen in die andere Stellung gerundet und wellenlinienförmig ausführen zu können und somit formale Schönheit in den von ihnen beschriebenen Linien zu entfalten. (Mus. Portamento di voce — die Stimme zu führen und die Töne so ineinander zu verschmelzen, daß ein in allen vorgeschriebenen Schattirungen gehaltener und getragener Gesang entstehe.)

78. **Wie wird das Port de bras eingetheilt?**

In das niedere und das hohe.

79. **Wie grenzen sich beide ab?**

Das niedere umfaßt alle Bewegungen unterhalb der Schultern und wagerecht dieser vor- und seitwärts, das hohe die oberhalb derselben vor- und seitwärts. Im gesellschaftlichen Tanz kommt fast nur das erstere zur Anwendung; während

das letztere nur im Kunsttanz und hie und da im Nationaltanz vorkommt. Es ist jedoch wohlmeinend anzurathen, auch davon Kenntniß zu nehmen.

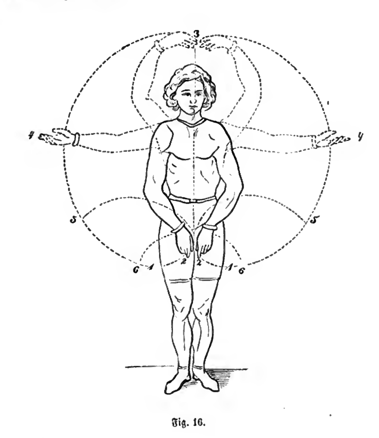


Fig. 16.

80. Wieviel und welche bewegliche Theile zeigt der ganze Arm?

Fünf; den Oberarm, das Ellenbogengelenk, den Unterarm, das Handgelenk und die Hand.

81. Welches sind die Grundformen der Armbewegungen?

Zwei: Hebung und Senkung.

82. Geschieht Beides nach einer und derselben Regel?

Ja. Bei der Hebung muß zuerst die Bewegung vom Oberarm ausgehen, sich dann auf den Ellenbogen, Unterarm, das Handgelenk und zuletzt auf die Hand, dies alles im sanftesten Uebergang, erstrecken.



Fig. 17.

Bei der Senkung ist die umgekehrte Reihenfolge der eben genannten Bewegungen zu beobachten.

83. In welcher Weise sind die Armbewegungen im niedern Port de bras auszuführen?

Man nehme eine geschlossene Stellung (die 3. oder 5. Position) der Füße an, beobachte die für die richtige Haltung des Oberkörpers gegebenen Regeln, löse und lüfte beide Oberarme, wende die Ellenbogen und Unterarme allmählich etwas nach vorn, die Handgelenke ein wenig nach innen und führe beide Hände vor dem Körper so zu einander, daß sich die Zeigefinger beider fast berühren. (Fig. 16: 1—2.) Nachdem nun beide Arme in gefälliger Rundung, nicht zu weit vom Körper abstehend, bis zur Brusthöhe erhoben worden sind (Fig. 17), lasse man die Hände (deren Haltung den Blick in ihre innere Höhlung gestatten muß) nach rechts und links abweichen und



Fig. 18.

schließlich die Arme eine Haltung annehmen, die einem Halb-Oval gleicht. (Fig. 16: 4 und Fig. 18.) Nach einigem Verweilen in dieser Haltung senken sich zuerst die Hände, dann die Handgelenke, Unterarme, Ellenbogen, Oberarme und kehren in dieselbe Haltung, von welcher die Bewegung ausging, zurück. (Fig. 16: 4, 5, 6, 1.)

Später begleite man diese Hebung und Senkung durch Strecken und Biegen der Kniee in den fünf Grundstellungen.

Diese Art der Armbewegung bereitet zugleich auf das im Tanz häufig vorkommende Geben der Hand (tour de mains) vor und ist zu diesem Zweck sowohl von beiden Händen, als auch in der Abwechselung beider auszuführen.


Fig. 19.

84. Wie aber ist das hohe Port de bras darzustellen?

Man beginne in derselben eben beschriebenen Weise mit den Bewegungen beider Arme (Fig. 16: 1—2 und Fig. 17), verfolge jedoch von der Brusthöhe an die Hebung derselben noch weiter, immer beachtend, daß Handgelenke und Hände dabei nicht zu beginnen, sondern zu endigen haben, bis der leicht und frei zurückzuhaltende Kopf von beiden Armen, die Spitzen der beiden Zeigefinger beinahe sich berührend, gleichsam umrahmt ist. (Fig. 16: 2—3 und Fig. 19.) Nun lasse man beide Hände im Abweichen nach rechts und links einen kreisförmigen Bogen beschreiben und durch allmähliche Senkung in die anfängliche Haltung zurückkehren. (Fig. 16: 3, 4, 5, 6, 1.) Auch diese Hebung und Senkung ist später nicht allein mit Strecken und Biegen der Kniee in den fünf Grundstellungen zu begleiten, sondern auch, als eine die Ausbildung des Körpers unvergleichlich fördernde Vorübung, mit dem gleichzeitig auszuführenden Tanzschritt: Temps de Courante (s. 151—153) zu verbinden.

85. **Haben solche Uebungen im niedern und hohen Port de bras noch einen besondern Nutzen für die Körpergestalt?**

Ja. Dieselben verleihen dem ganzen Körper Ruhe, Sicherheit und Anmuth, vornehmlich wenn sie langsam mit stark vorgedrängter Brust bei tiefeingeholtem Athem und allmählichem Ausathmen ausgeführt werden.


Fig. 20.

Das Athemholen mit der untern Brust, gleich wichtig für den Gesang, wie für die Rede, kann hiebei am besten geübt werden, da mit der oberen Brust zu athmen dabei gar nicht möglich ist; denn, sobald die Arme über dem Kopf stehen, so sind die oberen Brustmuskeln bis an die Grenzen des möglichen Hebens gelangt, und es muß die untere Rippenpartie sich ausdehnen.

Endlich sei noch erwähnt, daß das hohe Port de bras auch mit abwechselnden Armen in Verbindung mit Degagiren (s. 125) in den zwei offenen Positionen unter Berücksichtigung der Opposition zu üben ist.

86. **Was wird durch den Ausdruck Opposition bezeichnet?**

Die vornehmlich durch Fuß und Arm im Gegensatze befindliche Darstellung des Körpers.

87. **Was wird durch sie bezweckt?**

Die ganze Körpergestalt, sowohl in der Ruhe als in der Bewegung, in schönen, von beiden Seiten belebten Umrissen erscheinen zu lassen. (Fig. 20.)

88. Auf welche Weise kommt die Opposition zur Anschauung?

Schon im kunstlosen Schreiten (Gehen). Jedem wird bemerklich sein, daß dabei Fuß- und Arm-Bewegung naturgemäß stets im Gegensatze sich befinden (s. 57).

Darauf ist auch die in Tanzbewegungen dargestellte Opposition, kunstvoll und dem Schönheitssinne huldigend, begründet.

89. Sind dabei nur Arme und Füße betheiligt?

Nein. Die Opposition verlangt auch die Mitbetheiligung des Kopfes (der Augen), der Schultern und Hüften. Als höchst zweckmäßige Uebung empfiehlt sich: Das hohe Port de bras nach der gegebenen Vorschrift statt senkrecht über den Kopf, etwas seitlich mit einer mäßigen Drehung der Hüften auszuführen und Kopf und Blick dieser Richtung folgen zu lassen. — In dieser Stellung verharre man einige Zeit, anmuthig nach Oben blikkend, und erhebe dann den in geschlossener Position hintenstehenden Fuß nach rückwärts in die Schwebe — daselbst wiederum verharrend —.


Fig. 21.

Sobald sich nun der schwebend gehaltene Fuß in die geschlossene Position wieder zurückbegeben hat, so erfolge ein Changement de pieds (s. 154), wodurch die ganze Uebung nach der andern Seite in der Gegenbewegung auszuführen möglich wird. Auch ist die Opposition mit jeder seitwärts ausgeführten Tanz-Bewegung verbunden; denn die lüftende Bewegung des Arms, sowie die Wendung des Kopfs ist in diesem Falle stets eine dem seitwärts ausschreitenden Fuße entgegengesetzte. (Fig. 21.) Demnach muß der Umkehr auf der Richtungslinie in der Tanzfigur auch die im

Gegensatz befindliche Körpergestalt und zwar im sanftesten Uebergang entsprechen.

90. **Was bezweckt das Kleidtragen der Damen beim Tanzen?**

Zweierlei. Einmal gewinnt im Tanz die Haltung des Körpers unfehlbar an Adel und Schönheit, wenn die Arme nicht ganz frei sind. Viele antike Bildwerke zeigen schon tanzende Göttinnen, das fliegende Gewand in mannigfach zierlicher Weise mit den Händen haltend, und es ist bestimmt anzunehmen, daß reiner Schönheitssinn die bestimmte Beschäftigung der Hände während des Tanzes bis auf die Jetztzeit erhalten hat. Dann wird zugleich die von dem Ordnungssinn und der Sittigkeit der Frauen herzuleitende Absicht, den zierlichen Fall des verhüllenden Gewandes bei Tanz-Bewegungen zu bewahren, dadurch vollständig erreicht.

91. **Wie geschieht das am wohlgefälligsten?**

Zunächst sei bemerkt, daß die Verschiedenheit des Kleidstoffs in Betreff des Faltenwurfs dabei sehr in Betracht kommt. Ebenda, wo die Hände in Folge kunstgemäßer, aber natürlich gewordener Haltung sanft gerundeter Arme das Kleid berühren, wird dasselbe in leichtester Faltung von Daumen und Zeigefinger erfaßt, seine Form nach rechts und links erweitert und sittig gehoben, mit Vermeidung von Querfalten etwas nach vorn gezogen und frei wallend getragen.

92. **Was versteht man unter Attitüde?**

Jede gewählte und bedeutsame Stellung mit genauer Beachtung der schönsten Linien in allen Umrissen des Körpers, dessen Stützpunkt ebensowohl auf einem, als auf beiden Füßen sein kann, mehr oder weniger belebt durch die im Einklang mit derselben angenommene Haltung der Arme und Hände, kurz: das Lebendige in schöner Ruhe, die den Uebergang zur anmuthsvollen Entfaltung der Bewegung erwarten läßt.

93. **Was versteht man unter Gruppe?**

Die Zusammenordnung mehrerer Gestalten (Attitüden als einzelne Ganze) nach den Verhältnissen ihrer Größe, Richtung und ihrer übrigen Erscheinungen zu einander, zu einem in schöner Einheit nothwendig verknüpften Ganzen.

94. **Was ist Tableau?**

Die Verbindung mehrerer künstlerisch geordneter Gruppen zur Darstellung eines größeren Ganzen, ein festgehaltenes Gemälde mit innerer Lebensglut.

Neunter Abschnitt.

Rhythmus. — Takt. (Accent. — Auftakt. — Syncope.) — Tempo. — Cadenz.

95. **Was ist Rhythmus?**

Das symmetrisch Wohlgeordnete, sowohl in den Theilen und Gliedern auf einander folgender Takte (Musik*), als auch in diesen entsprechenden, abgemessenen Bewegungen des Körpers durch die Füße (Tanz), mithin die zusammenstimmende Mannigfaltigkeit beider in der Zeitfolge (Dauer) und die periodische Wiederkehr von gleicher Anordnung.

96. **Was wird dadurch erzielt?**

Eine lebhafte und wohlgefällige Einwirkung auf die beiden edelsten Sinne: Hören und Sehen.

97. **Was versteht man unter Takt?**

In der Musik: 1) die Eintheilung der auf einander folgenden Töne in kleine gleiche Zeitgrenzen, die in der Notenschrift durch senkrechte Striche auf dem Liniensystem bezeichnet werden, mithin die Form, den Rhythmus anschaulich zu machen; 2) ein Gleichmaß in der Aufeinanderfolge solcher Eintheilungen.

Im Tanz: die gleichmäßige, nach dem von der Musik bestimmten Maße einzutheilende Bewegung überhaupt.

Dieses Maß ist in der Musik hinsichtlich der Zeitdauer und des Accents verschieden.

98. **Wodurch entsteht die Verschiedenheit seiner Zeitdauer?**

Durch die Zahl seiner Glieder (Takttheile), in Folge der Taktart.

---

*) „Die Tonkunst empfängt das markige Gerüst ihres Knochenbaues im „Rhythmus aus der Tanzkunst.

„Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und „Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst."

Rich. Wagner.

99. Giebt es mehrere Taktarten?

Nur zwei: die zweitheilige oder gerade und die dreitheilige oder ungerade. Zur Regelung des Tanzes sind die Taktarten: $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^3/_8$ und $^6/_8$ am Gebräuchlichsten.

100. Wodurch erlangt man Taktgefühl und Taktfestigkeit?

Durch Uebung mit Reflexion (Aufmerksamkeit auf sich selbst) verbunden. Das heißt: man muß sich anstrengen, den innern Sinn (die der nothwendigen Bewegungen sich bewußt gewordene Seele) mit dem äußern (dem Ohre) in's Gleichgewicht zu bringen. — In diesem Sinne ist die richtige Wahrnehmung des Takts durch die Ruhe des Gemüths bedingt.

101. Was wird in der Musik durch den Accent bezweckt?

Dem Hörer die Zeiteintheilung gleichmäßig wiederkehrender Takte mit einem gewissen Nachdruck bemerkbar zu machen.

102. Wie geschieht das?

Indem der Accent jederzeit dem ersten Takttheil zuerkannt wird. — Man nennt den accentuirten ersten Takttheil auch gute (oder schwere) Zeit, oder, weil der Musikdirigent dabei den Taktstab senkt, Thesis (Niederschlag: ^, franz. frappé). Dagegen werden die unaccentuirten Takttheile auch schlechte (oder leichte) Zeit, oder Arsis (Aufschlag: ᵛ, franz. levé) genannt.

In gleicher Weise findet der Accent seine Anwendung im Tanz. Als Hauptregel gilt, daß Heben und Aufschwingen (élever et sauter) mit den im Aufschlag angegebenen Takttheilen (musik. temps levés) erfolge, dagegen Auf- und Zurückfallen (tomber et retomber) mit den im Niederschlag angegebenen Takttheilen (musik. temps frappés) genau zusammentreffe.

103. So sind wohl alle Tanzbewegungen den Musik-Takttheilen genau angepaßt, so zwar, daß im $^2/_4$ Takt zwei Schritte, im $^3/_4$ Takt drei Schritte und so fort auszuführen sind?

Nicht immer. Viele Tanzschritte können den Musik-Takttheilen ebenso verschiedenartig, als wie die Textworte der Melodie im Gesange unterlegt werden. — Namentlich ist im Tanz der Auftakt und die Syncope ganz besonderer Beachtung werth.

104. Was ist Auftakt?

In der Musik: das Beginnen einer Melodie mit einem oder mehreren unaccentuirten Taktheilen, die an sich keinen vollständigen Takt bilden, jedoch zu einem solchen überleiten. — Es liegt demnach im Auftakt eine Vorbereitung. — In diesem Sinne kann auch das Aufathmen des Sängers vor dem Einsetzen, nicht minder die Bewegung des Soldaten, der den Schwerpunkt des Körpers auf den rechten Fuß überträgt, um beim Commando: „Marsch", mit dem linken Fuß schrittfertig zu sein, als Auftakt gelten.

Im Tanz ist die Bezeichnung des Auftakts ebenso nothwendig, als regelrecht. Diese Bezeichnung kann auf verschiedene Weise erfolgen, meistens durch ein zum Aufschwunge vorbereitendes Biegen der Kniee; sie ist aber stets durch den accentuirten ersten Tanzschritt bedingt. (Vgl. demi-coupé 147, temps levé 148.)

105. Was ist Syncope?

In der Musik: das Hinüberdauern einer unaccentuirten Note in die folgende accentuirte Note.

Im Tanz: eine unaccentuirte Schrittbewegung, die mit einer accentuirten eng zusammengebunden sich darstellt.

106. Was ist Tempo?

In der Musik: das Zeitmaß der Bewegung, oder der Grad der Geschwindigkeit, in welchem ein Tonstück vorgetragen werden soll.

Im Tanz: eine Einzel-Bewegung der Füße (temps), durch welche oder in welcher die ihr entsprechende Musikbewegung scharf ausgeprägt (accentuirt) zur Anschauung kommt. Wenn nun schon vom Musiker füglich nicht gesagt werden sollte, er spiele (singe) im Takte, sondern richtiger: im Tempo, so findet dieser Ausdruck auf den Tänzer, der den damit verbundenen Begriff geradezu veranschaulicht, die genaueste Anwendung.

107. Was besagt der Ausdruck: im Tempo tanzen?

Im Allgemeinen: dem Grade der Geschwindigkeit in der Bewegung des musikalischen Zeitmaßes durch Fußbewegungen

genau zu entsprechen, im Besonderen: accentuirte Tanz-Tempi in correcter Ausführung mit accentuirten Musik-Taktheilen richtig zusammentreffen zu lassen.

108. Was ist Cadenz (Cadence)?

Im Allgemeinen wird darunter das musikalische Tonmaß, welches die Tanzschritte regelt, also Takt verstanden; es ist jedoch noch eine andere sehr wesentliche Bedeutung damit verbunden.

Dem Ausdruck Cadenz*) (vom lat. cadere, fallen) liegt der subtile Begriff des richtig abgemessenen Schlußfalls zu Grunde.

Gleichwie in Rede und Gesang Perioden und Sätze (Einschnitte) zu finden sind, deren Ruhestellen und Endigungen im Vortrage durch Steigen und Fallen der Stimme, oder durch längeres oder kürzeres Verweilen auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht werden, ebenso in der Sprache der Füße — im Tanz.

109. Was besagt der Ausdruck: die Cadenz im Tanz beobachten?

Der Musikbewegung im Tanz zwar ungebunden, jedoch stets in solcher Weise folgen, daß dessen Perioden und Sätze (Einschnitte) bemerkbar werden, sowie daß dessen Endigung (Schlußfall) abgerundet und somit dem Auge wohlgefällig sich darstelle. In langsamen und gedehnten Tanzbewegungen, z. B. in denen der Menuett (s. 167), tritt dies merkbarer, als in raschen und abgestoßenen, hervor.

Zehnter Abschnitt.

Tanzmusik. — Tanzfigur. — Tanztour. —

110. Was ist die Aufgabe der Tanzmusik?

Die Lust zu der im Tanze basirten Ausdrucksweise zu wecken und sie zu regelu.

---

*) Cadenceals Stammwort von: Danse (ältere Schreibart: Dance) zu betrachten, dü rfte etwas gewagt sein.

111. In welcher Weise und wodurch vermag die Tanzmusik diese Aufgabe zu erfüllen?

In leicht aufzufassenden, durch bestimmten Rhythmus sich empfehlende, Leib und Seele gleichmäßig bewegende Melodien. Alle Mittel der Harmonisirung und der Modulation können dabei in Anwendung gebracht werden, sofern sie sich dazu vereinen, die Tanz-Bewegungen zu heben und zu unterstützen.

112. Wie muß die Tanzmusik ausgeführt werden?

Mit Sicherheit, Nettigkeit, Geschmack und Begeisterung. Sicherheit in Bezug auf Takt und richtige Accentuirung der Tempi, Nettigkeit in Bezug auf saubere Ausführung, hauptsächlich der Oberstimme (Melodie), Geschmack in Bezug auf feine und graziöse Schattirung, die selbst trivialen Melodien einen gewissen Reiz zu verleihen und das Ermüdende unerläßlicher Wiederholung zu verhindern vermag, Begeisterung endlich in Bezug auf die Leitung des Dirigenten und das Zusammenwirken der Ausführenden.

113. In welcher Form ist die Tanz-Melodie zu geben?

In der Regel wird sie in 8 Takten dargestellt. 2 Takte machen einen Einschnitt (Cäsur); aus 2 Einschnitten entsteht der Haupttheil; 2 Haupttheile bilden die ganze Melodie (Clausel).

114. Durch welche Musik-Instrumente wird die Tanzmusik in der Ausführung hauptsächlich unterstützt?

Durch die Streichinstrumente (Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabaß). Diese sind der feinsten und reichsten Abstufungen von Stärke und Schwäche (forte und piano), Binden und Abstoßen (legato und staccato) fähig und mit Hülfe dieser Mittel (Stricharten) vermögend, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit, sowie der Melodie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu geben, die in gleichem Grade keinem andern Instrumente gelingen könnte.

115. Läßt sich ein Muster ihrer orchestralen Besetzung aufstellen?

Nur andeutungsweise, weil es hauptsächlich auf die Tüchtigkeit der Ausführenden, die Vorzüglichkeit ihrer Instrumente und auf günstige Aufstellung des Orchesters ankommt.

Für eine musterhafte Besetzung dürfte folgende gelten: 4 erste und 3 zweite Violinen, 2 Bratschen, 1 Violoncell, 2 Contrabässe, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune (oder Ophicleïde) und Pauken, mithin das Zusammenwirken von 23 Musikern.

116. Was wird unter Figur verstanden?

Die eigentliche Bedeutung des Worts: äußere Gestalt, wird in der Tanzkunst nicht auf die Körpergestalt, sondern wie in der Mathematik auf Flächen angewendet. Man versteht darunter den Weg, welchen die Tanzenden zu nehmen haben, die regelmäßigen und symmetrischen Linien, auf welchen sie tanzen. Jede Figur, als solche, gehört dem Raume an. Daraus ergiebt sich von selbst, daß die Kunst des gesellschaftlichen Tanzes einen nur beschränkten Gebrauch davon machen kann.

117. Wie kommt die Figur im Tanz zur Anwendung?

Theils in gebundener, theils in ungebundener Weise. Im ersten Falle ist sie durch Musik, gewöhnlich mittelst acht Takte geregelt und erscheint somit als periodische Tanzfigur*), die sich zuweilen wieder in 2 Sätze, je zu 4 Takten, abtheilt. — Sind mehrere solcher Figuren unmittelbar an einander gereiht, so entsteht daraus eine Hauptfigur. (Vgl. Contretanz, Menuett.) Im andern Falle ist sie freier Behandlung anheimgegeben. (Vgl. Cotillon, Polonaise, Masurka.)

118. Ist die Figur an sich eines Ausdrucks fähig?

Ja. Sie kann nicht allein zur Annehmlichkeit der Tanzenden dienen, sondern auch zur Bedeutung des Tanzes wesentlich beitragen. Genügende Beweise dafür sind in den Gesellschaftstänzen zu finden.

---

*) Sehr häufig wird der Ausdruck Tour damit verwechselt und es dürfte fast unmöglich sein, den nun einmal festgewurzelten falschen Gebrauch dieses Wortes zu verbannen.

119. Was heißt Tour, und in welchen Fällen wird dieser Ausdruck richtig und passend angewendet?

Der Ausdruck Tour schließt stets den Begriff des Gerundeten bei Wendungen (Drehen) in sich, gleichviel ob am Orte selbst (auf der Stelle) oder vom Orte hinweg. Demgemäß sagt man richtig: Ganze, Halbe, Viertel-Tour, Tour en l'air, Tour de mains, Tour de jambe, Tour sur place, Pirouette à trois tours.

Elfter Abschnitt.

Mechanische Vorübungen.

120. Was bezwecken die mechanischen Vorübungen?

Den Beinen Kraft, Biegsamkeit und Gelenkigkeit, dem Oberkörper Gleichgewicht, ungezwungene Sicherheit und Festigkeit, mithin dem Tänzer diejenige Fertigkeit zu verleihen, die ihm für die Ausführung künstlicher Tanzschritte wünschenswerth und nothwendig ist.

121. Wieviel solcher Vorübungen giebt es?

Ihre Zahl läßt sich nicht begrenzen. Die hauptsächlichsten sind aber: Biegen und Strecken der Kniee; Auf- und Niederspannen der Fußbiegen; Degagiren; Wendungen in den Hüften, sowie endlich Battements und Ronds de jambes.

122. Wie hat sich der Oberkörper und wie haben namentlich die Arme dabei sich zu verhalten?

Für den Oberkörper behalten die gegebenen Regeln fortwährend ihre volle Geltung. — Die Arme und Hände sind bei allen Vorübungen oval auf der Grenzlinie des niedern und hohen Port de bras zu halten. (Fig. 16: 4 und Fig. 18.)

123. Auf welche Weise ist Biegen und Strecken der Kniee zu üben?

Am geeignetsten in den fünf Positionen. Im Biegen ist hauptsächlich darauf zu achten, daß die Kniee gleichmäßig —

beziehentlich zur rechten und linken Seite — auswärts gedrängt werden und dabei genau auf die Fußspitzen hinweisen.

Bei sehr tiefem Biegen erheben sich nothwendig die Fersen. Dieselben müssen dabei möglichst nach vorn gedrängt werden. Sehr beachtenswerth ist der unter mitwirkender Thätigkeit der Fußbiegen und Zehen allmählich zu bewerkstelligende Uebergang vom Biegen zum Strecken. Dies geschieht durch zunehmendes Anspannen und Strecken der Kniegelenke unter kräftigem Hochziehen der Fersen, um dem Körper den möglichst kleinen Stützpunkt auf den Zehen zu geben.

124. **Wie wird das Auf- und Niederspannen der Fußbiegen geübt?**

In den zwei offenen Positionen. Der zur Thätigkeit bestimmte Fuß sei gestreckt und schwebend gehalten. Seine Fußbiege richte sich lebhaft und federartig aufwärts mit gleichzeitiger Gegenbewegung der Ferse, um sofort mit desto größerem Druck, den die unterzupressenden Zehen und die gleichzeitig hochgezogene Ferse unterstützen müssen, niederwärts gespannt sich zu erhalten.

125. **Was wird unter Degagiren (degager) verstanden?**

Das leichte und gefällige Uebertragen des Schwerpunkts von einem Fuß auf den andern. Diese Uebung ist zwar in allen Positionen möglich, jedoch kommt sie am deutlichsten in den offenen Positionen zur Erscheinung. Nimmt man z. B. die 4. Position mit vornstehendem rechten Fuß an, so findet Degagiren auf den rechten Fuß statt, sobald sich der Oberkörper auf denselben gestützt hat, während der gestreckt zu haltende linke Fuß mit seiner äußersten Spitze (großen Zehe) leicht aufgestellt am Boden verharrt. — Entgegengesetzt findet Degagiren auf den zurückstehenden linken Fuß statt, sobald sich der Oberkörper auf denselben gestützt hat, während der gestreckt zu haltende rechte Fuß mit seiner äußersten Spitze (kleinen Zehe) die 4. Position andeutet. In gleicher Weise ist Degagiren in der 2. Position ausführbar.

Zum Zweck der Vorübung werde dies Uebertragen des Schwerpunktes abwechselnd und wiederholt ausgeführt und

mit Wendungen des Kopfs und Bewegungen abwechselnder Arme in der Opposition (s. 89) begleitet.

126. Wie sind die Wendungen in den Hüften zu üben?

In allen fünf Positionen. Diese Uebung hat den besondern Zweck, das Steife und Gezwungene in der kunstgemäßen Körper-Haltung durch Heraus- und Umdrehen in der Gürtelgegend des Oberkörpers zu beseitigen. Die angenommene Position muß dabei unverändert und beide Füße fortwährend gestreckt erhalten werden, während der Oberkörper, unter Mitwirkung der gut gehaltenen Arme, langsam und möglichst weit, nach rechts oder links, als ob er sich um seine eigene Achse drehen wollte, wendet. Auch diese Vorübung ist mit Wendungen des Kopfes in der Opposition (s. 89) zu begleiten.

127. Was versteht man unter Battements?

Der Ausdruck: Battement, im treuesten Wortsinn als schlagende Bewegung zu nehmen, dient als Bezeichnung für zwei anscheinend verschiedene, gleichwohl aber innig verwandte Thätigkeiten der Beine. Man versteht darunter nicht allein jede aus- und einschlagende Bewegung der Beine überhaupt (s. 50.8), hauptsächlich aber diejenige, welche, bei regelmäßiger Uebung, die Beine kräftigt und sie biegsam und gelenkig erhält, sondern auch die Triller-Schläge im Battiren. (Vergl. 14. Abschnitt.) Vorläufig kann hier nur von Battements im erstgenannten Sinne die Rede sein.
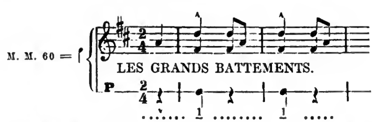
128. Giebt es mehrere Arten von Battements?

Ja, man unterscheidet große und kleine.

129. Wie ist deren Ausführung in zweckentsprechendster Weise?

Anfängern ist zu empfehlen, mit der dem thätigen Fuße entgegengesetzten Hand an einem feststehenden Gegenstand (Barren) sich festzuhalten. Geübtere mögen die nachstehenden Vorübungen freistehend machen.

A. Große Battements, von der 5. Position aus, nach drei Richtungen: a) nach vorn (en avant), b) zur Seite (de côté) und c) nach hinten (en arrière).
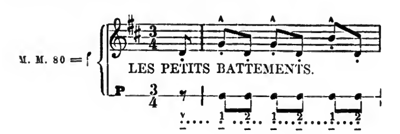


a) Nach vorn: Der vornstehende Fuß wird, kunstgerecht gestreckt, mit Kraft und Lebhaftigkeit gerade vor und möglichst hoch in die Luft ausgeschlagen, fällt jedoch in gleicher Weise sofort in die geschlossene Position, von welcher er ausgegangen, wieder zurück. Für die großen Battements nach allen Richtungen gilt die Regel, daß die Fußspitze beim Ausschlagen den Boden zuletzt verlasse, dagegen beim Einschlagen (Zurückfall) zuerst wieder berühre, sowie, daß dabei der Oberkörper auf dem andern stützenden Fuße sicher und fest verharre. Das Einschlagen des Fußes (1) muß stets mit dem Niederschlag des Takts zusammentreffen. (Vergl. auch Fig. 40.)

b) Zur Seite: In derselben Weise, zuerst vom rechten Fuß nach rechts auf der Diametrallinie, dann mit dem linken Fuß nach links, später mit abwechselndem Fuße unter Beobachtung der bei a) gegebenen Regel, welcher noch eine zweite hinzuzufügen ist, nämlich: daß das Knie des thätigen Fußes, zum Beweis seiner richtigen Führung zur Seite, auf dem Höhepunkt des Ausschlagens die Hohlung der Hand des nach derselben Richtung niederwärts gestreckten Arms berühren müsse. (Vgl. auch Fig. 35.)

a) Nach hinten: In gleicher Weise wie a), jedoch in entgegengesetzter Richtung, daher mit dem in der 5. Position hinten stehenden Fuße auszuführen. Ein fester Widerstand im Rückgrat ist dabei wesentliche Bedingung.

B. Kleine Battements von der 2. Position aus, nur nach der Richtung zur Seite (de côté).



Vorbereitung: Ein Fuß stehe gestreckt, mit seiner äußersten Spitze die 2. Position bezeichnend, zur Thätigkeit bereit, während auf den andern Fuß der Körper sicher gestützt ist. Die kleinen Battements bezwecken vorzugsweise, dem Kniegelenk durch abwechselndes Biegen und Strecken Biegsamkeit und Gelenkigkeit zu geben. In zwei ganz gleichmäßigen Tempi wird daher ein Fuß unter Biegung seines Knies in die 5. Posit. ein- (abwechselnd vor und hinter dem stützenden Fuße) und sofort unter lebhaftem Strecken wieder in die 2. Posit. ausgeschlagen. (Fig. 22.) Der thätige Fuß befindet sich dabei, sowohl in der 5. als auch in der 2. Posit., stets in der Schwebe und hat seine Spitze die Linie zwischen der 2. u. 5. Posit. leicht streifend und genau zu beschreiben. Das Knie muß dabei nach außen zurück-, die Ferse vorgedrängt werden. Mit dem Eintreffen in die 5. Posit. ist stets der Niederschlag des Takts zu bezeichnen. Die Endigung erfolge in der 2. Posit., in welcher diese Vorübung begann.


Fig. 22.

130. Was sind Ronds de jambe?
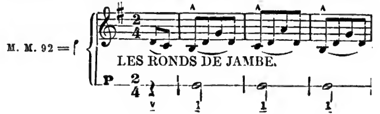
Kreisförmige Fußbewegungen.

131. Giebt es mehrere Arten derselben?

Man unterscheidet nach Maßgabe der zu beschreibenden Kreisfigur Ronds de jambe 1) nach außen — en dehors — (Fig. 23), und 2) nach innen — en dedans —. (Fig. 24.)

132. Wie ist deren Ausführung zu bewerkstelligen?

Vorbereitung: Ganz dieselbe, wie zu den kleinen Battements. Der in der 2. Pos. gestreckte rechte Fuß hat die den Fig. 23 u. 24 beigegebene Kreislinie mit der Spitze auf den Boden sauber zu beschreiben, während der Oberkörper auf den andern Fuß sicher gestützt ist.



Die vom Ausgangspunkt dieser Figur am weitesten entfernten Punkte sind mit der äußersten Fußspitze zu bezeichnen, während, je mehr sich der Fuß der 1. Position nähert, der Fußballen, in



Fig. 23. Fig. 24.

der 1. Position (mit welcher der Niederschlag des Takts zusammentrifft) auch die Ferse den Boden bestreift. — Lebhaftes Mitwirken der Fußbiege ist dazu unbedingt nothwendig.

133. Was wird durch Ronds de jambe en l'air bezeichnet und wie sind sie auszuführen?

Das freischwebende Beschreiben der durch Fig. 25 sowohl nach vorn, als auch nach hinten vorgezeichneten Kreisfiguren ($^3/_4$ einer Ellipse) mit einem Fuß.

1) nach außen — en dehors —.

Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn. — Man bringe das gestreckte rechte Bein in die 4. Position schwebend und so hoch als nur möglich vor (1, 2), beschreibe mit demselben die punktirte Linie nach rechts-seitwärts und nach hinten (2, 3) und gehe dann unverweilt mit nach außen gedrücktem Knie unter möglichstem Heranziehen der Ferse an den Oberschenkel bei dem innern Knie des feststehenden Fußes, dasselbe mit der Sohle fast berührend, vorbei und in vollständiger Streckung energisch vorstoßend nach vorn in die 4. Position (3, 4, 5, 2). Während nun das rechte

Bein in dieser Haltung einige Zeit schwebend verharrt, mache man mit dem feststehenden linken Beine die beugende und streckende Bewegung zuerst langsam, dann in beschleunigterem Tempo.

Nun lasse man den rechten Fuß in die 5. Position vor dem linken Fuß einfallen und mache ein Changement de pieds (Vgl. 13. Abschnitt V. 154), damit auch das linke Bein den Rond de jambe en l'air in gleicher Weise ausführen könne.

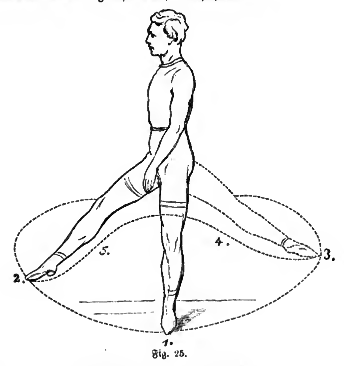


Fig. 25.

2) nach innen — en dedans —.

Vorbereitung: 5. Position, der linke Fuß vorn. — In der Gegenbewegung. Demnach bringe man das gestreckte rechte Bein in die 4. Position schwebend und so hoch als nur möglich nach hinten zurück (1, 3), beschreibe mit demselben die punktirte Linie nach rechts-seitwärts und nach vorn (3, 2). Sodann weiter nach hinten in die 4. Position (2, 5, 4, 3), verharre daselbst einige Zeit, während der feststehende linke Fuß die beugende und streckende Bewegung macht. Nun fällt der rechte Fuß in die 5. Position hinter dem linken Fuß ein, und zum Schluß Changement de pieds, damit auch das linke Bein den Rond de jambe en l'air in gleicher Weise ausführen könne.

Zwölfter Abschnitt.

Markiren. — Terre à terre. — Équilibre. — Aplomb. — Cou-de-pied. — Grazie.

134. Was besagt der Ausdruck: Markiren (marquer les pas (temps)?

Tanzschritte und Tempi ohne vom Boden sich aufzuschwingen mit genauer Beobachtung des Taktes und der Accente in fester und sicherer Ausführung auf den Boden zu zeichnen, und dabei alle Verzierungen, namentlich alles zu Battirende unausgeführt lassen und nur leicht anzudeuten. (Mus. Bezifferter Baß, continuo.)

135. Was wird unter Terre à terre verstanden?

Das fließende Tanzen, meist mit kleinen Schrittbewegungen, die in der Regel an einander gebunden sind und über den Boden sanft hingleiten, (Mus. legato), im Gegensatz zu den im Aufschwingen (en l'air) meist größer entfalteten Spring- und Hüpf-Bewegungen, die ein Zurückfallen mit Stößen (retombé), wenn auch geschickt verhehlten, zur Folge haben (Mus. staccato). Im gesellschaftlichen Tanz kommen beide Arten der Bewegung, jedoch in nicht zu grellem Gegensatz, zur Verwendung; Terre à terre ist darin entschieden vorwiegend.

136. Was ist Équilibre?

Das Gleichgewicht der ganzen Körpergestalt, erzielt durch regelrechte, anmuthige Haltung des Oberkörpers und bewahrt durch dessen Unabhängigkeit von den Füßen, in harmonisch zusammenwirkender Darstellung. (Mus. Die vollständige Herrschaft, die der Musiker über sein Instrument erlangt hat.)

137. Was ist Aplomb?

Die vollkommene Sicherheit im Auf- und Zurückfall, als Folge der lothrechten Haltung des Oberkörpers und der

kunstmäßigen Stellung der Füße. Durch den Aplomb wird dem Tanz jene Bestimmtheit und Nettigkeit verliehen, die als ein Zeugniß unfehlbaren Gelingens jeder, wenn auch noch so kunstreich und überraschend entwickelten Fußbewegung erscheint und deshalb auf den Zuschauer einen wohlgefälligen und behaglichen Eindruck macht. (Mus. Sicherer Anschlag des Pianisten — Unfehlbare Handhabung der Tonwerkzeuge.)

138. Was ist Cou-de-pied?

In treuer Uebersetzung: Fußbiege (Fußspann). In der Regel wird damit deren ausgebildete Geschmeidigkeit, die den Tanz fein schattirt, schwebend und elastisch erscheinen läßt, bezeichnet: kurz, man nennt das Mittel, meint aber den Erfolg. (Mus. Die aus dem Handgelenk des Pianisten entspringende Ton-Bildung und -Abschattung.)

139. Was ist Grazie?

Das Ideal reiner, höchster Schönheit der Bewegung, die Anmuth und Holdseligkeit, die sich in der Menschengestalt verkündigt, der zauberische Reiz, der jedes Auge allmächtig fesselt. „Grazie ist eine Schönheit, die nicht von der Natur „gegeben, sondern von dem Subjecte hervorgebracht wird; „die Schönheit der menschlichen Form macht dem Urheber „der Natur, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer „Ehre. — Jene ist ein Talent, diese ein persönliches Ver„dienst." (Schiller.)

140. Worauf beruht sie und wie wird dieselbe erlangt?

Sie beruht auf einer innigen Harmonie ästhetischer und sittlicher Verhältnisse im seelenvollen Ausdrucke des lebendig Bewegten. „Wo also Anmuth stattfindet, da ist die Seele das „bewegende Princip, und in ihr ist der Grund von der Schön„heit der Bewegung enthalten." (Schiller.)

Sie wird erlangt durch Veredlung des Herzens, Reinigung der Gefühle und durch geistige Bildung.

141. **Wie kommt sie zur Erscheinung?**

Leicht und ungezwungen, unbewußt ihres Reizes und ohne das Streben, zu gefallen (natürliche Grazie). — Ein Ueberschreiten des leichten und freien Maßes der Natur führt zur Affectation, zur widrigen Künstelei und zur gezierten Verzerrung (Grimasse). „Grazie muß jederzeit Natur, d. i. un„willkürlich sein (wenigstens so scheinen) und das Subject „selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmuth „wüßte." (Schiller.)

142. **Bietet die Unterweisung im Tanzen Mittel, Grazie zu wecken?**

Ja. Ihre hauptsächlichste Aufgabe ist es, dem Körper das Biegsame, Fließende und seinen Umrissen das Wellenförmige zu verleihen, welches die letzten Spuren der aufhörenden und den ersten Moment der beginnenden Bewegung in sanfter Verschmelzung und durch einen gewissen, wenn auch freien Rhythmus geleitet, darstellt.

Langsame, anhaltend gezogene Bewegungen sind selbstverständlich dazu am förderlichsten (s. 151—153).

„Der Tanzmeister kommt der wahren Anmuth unstreitig zu „Hülfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werk„zeuge verschafft, und die Hindernisse hinwegräumt, welche die „Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte „entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als nach Regeln „verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhal„ten, und, so lange die Trägheit widerstrebt, steif, d. i. „zwingend sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt er „aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei „diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in „die Welt zu begleiten braucht: kurz, das Werk der Regel „muß in Natur übergehen." (Schiller.)

———

Dreizehnter Abschnitt.

Grund- (Schul-)Tanzschritte (Pas und Temps).

143. **Was versteht man unter Pas?**

Der Ausdruck Pas*) — Schritt**), Schritte — ist vieldeutig. Es wird damit nicht allein die gewöhnliche und einfache, sondern auch die künstliche und zusammengesetzte Schrittbewegung bezeichnet, ferner der Kunst- (Schau-) tanz einer und mehrerer Personen (z. B. Pas seul, Pas de deux, Pas de trois), **endlich auch der Chortanz, Ensembletanz (z. B. Pas de fleurs, Pas de soldats). Mithin ist das erklärende Beiwort für seine Bedeutung stets entscheidend.**

144. **Was wird unter Temps verstanden?**

Temps — Tempo, Tempi — bezeichnet eine oder mehrere Einzel-Bewegungen, durch welche oder in welchen das Tempo der Musik scharf ausgeprägt (accentuirt) zur Anschauung kommt.

145. **Giebt es eine bestimmte Anzahl von Pas und Temps?**

Nein. Sowie in der Musik die Zahl der Ton-Figuren (Passagen) und ihrer Accente nicht begrenzt ist, ebenso wenig **im Tanz die Zahl der Pas und Temps. Es können täglich noch neue Zusammensetzungen der Schritte (Pas) erfunden werden.**

146. **Wie ist die erklärende Beschreibung derselben allein möglich?**

Indem jeder Pas und jedes Temps vom Standpunkte der Ruhe (von einer der fünf Grundstellungen) ausgehend gedacht, jedem die Richtungslinie (Figur), auf welcher seine Ausführung entweder allein möglich, oder wenigstens üblich, zugewiesen; ihre Beschreibung aber, mit Rücksicht auf ihre Verwandtschaft und Umwandlung, in zunehmender Schwierigkeit unternommen wird.

---

*) Die im Singular und Plural gleichlautenden Worte: Pas und Temps haben nicht selten zu irriger Verwendung in der Kunstsprache Veranlassung gegeben.

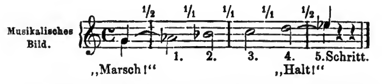
**) Die bäurisch-derbe Ausdrucksweise: Tritt, treten, Trittstunde ist in der Kunstsprache zu vermeiden.

Es darf jedoch nicht verhehlt werden, daß sich nur die technische Aufgabe und das Mechanische ihrer Lösung durch das beschreibende Wort versinnlichen läßt, nicht aber das, was der Ausführung Anmuth und Reiz verleiht. Wie in der Musik der gute Vortrag (Deutlichkeit und Ausdruck), so ist im Tanz die gute Ausführung (richtiges und sauberes Beschreiben der Füße auf den Tanzlinien im harmonischen Zusammenwirken der ganzen Gestalt) nur durch feines Gefühl, guten Geschmack und richtiges Verständniß zu erreichen.

I. Coupé.

147. Was ist Pas (oder Temps) coupé?

Ein durchschnittener Schritt. Um diese ungewöhnliche Bezeichnung richtig aufzufassen, muß zunächst Folgendes festgestellt werden. Ein ganzer Schritt ist das Resultat einer Fußbewegung, welche aus einer offenen Position in eine offene Position unternommen worden ist. Mithin ist der erste Schritt des Soldaten, von der Ruhe (der 1. Position) aus, nur ein halber; ganze Schritte dagegen der zweite und alle ihm folgende; jedoch beim Commando: „Halt!" der letzte Schritt, durch welchen die 1. Position wiederhergestellt wird, folgerecht ebenfalls nur ein halber.



Wenden wir dies auf Coupé, das auf zwei verschiedene Arten zu machen ist, an:

a) Coupé entier (Ganzes Coupé) aus einer offenen Position. Vorbereitung: 4. Position, der rechte Fuß vorn, den Schwerpunkt des Körpers stützend. —

Sobald nun der zurückstehende linke Fuß aus der 4. Position einen halben Schritt hinter (dessous) den rechten Fuß in die 3. Position macht, und der rechte Fuß unmittelbar hierauf die andere halbe Schrittbewegung einen ganzen, aber

in zwei Hälften durchschnittenen Schritt, mithin ein ganzes Coupé dessous.

Musikalisches Bild.



COUPÉ ENTIER DESSOUS.

Geschieht dasselbe entgegengesetzt, indem der vornstehende rechte Fuß aus der 4. Position einen halben Schritt vor (dessus) den linken Fuß in die 3. Position macht, und der linke Fuß unmittelbar hierauf die andere halbe Schrittbewegung in die offene 4. Position hinterwärts, wenn auch schwebend gehalten, ausführt, so bilden diese zwei halben Schrittbewegungen ein ganzes Coupé dessus.

Musikalisches Bild.



COUPÉ ENTIER DESSUS.

Folgerecht kann das ganze Coupé in gleicher Weise auch von der 2. Position ausgehend, sowohl dessous, als dessus ausgeführt werden und es bliebe nur noch zu erwähnen, daß dasselbe nicht blos terre à terre, sondern auch im Aufschwung in Verbindung mit andern Tanzschritten, meist den vollen Takt (Niederschlag) accentuirend, zur Anwendung kommt.

b) Demi-coupé (Halbes Coupé) aus einer geschlossenen Position. Vorbereitung: 3. oder 5. Position, der linke Fuß hinten, den Schwerpunkt des Körpers stützend. —

Unter Biegen beider Kniee lüftet sich die Ferse des rechten Fußes, so daß derselbe sich auszuheben und unter allmählichem Strecken beider Kniee in die 2. oder 4. Position zu gehen vermag.

Musikalisches Bild.



DEMI-COUPÉ en avant. DEMI-COUPÉ en arrière.

Demi-coupé kann nach allen Richtungen (vor-, rück- und seitwärts) angewendet werden. Alle Menuett-pas werden

mit demselben begonnen. Es ist somit eine vorbereitende Bewegung zum Kunstschritt, die demselben und dem in der Regel darauf folgenden Degagiren (s. 125) vorausgeht und meistens mit dem Auftakt der Musik zusammentrifft.

II. Temps levé.

148. **Was ist Temps levé (élevé)?**

Der Bewegung des Aufhüpfens und des Zurückfallens auf einen und denselben Fuß ist bereits durch Pas élevés — Schritte, durch Aufhüpfen begleitet — gedacht worden. Hier kommt jedoch nur die Einzelbewegung (Tempo) in Betracht.

Temps levé ist ein mit Hülfe des Knies und der Fußbiege eines stützenden Fußes zuckend gehobenes oder gehüpftes kurzes tempo mit leichtestem Zurückfall auf ebendenselben Fuß, während der andere Fuß, gleichviel nach welcher Richtung hin, in der Schwebe ist.

Es dient in der Regel als Vorbereitung zu Tanzschritten, entspricht vollkommen dem Auftakt und fällt daher in der Anwendung genau mit demselben zusammen.
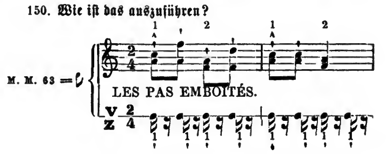
Temps relevé bezeichnet dasselbe und drückt das Wiedererheben mit oder ohne Aufschwung im Gegensatz zur nothwendig vorausgegangenen Biegung der Kniee nur noch deutlicher und bestimmter aus.

III. Pas emboité.

149. **Was sind Pas emboités?**

Schrittbewegungen aus geschlossenen in geschlossene Positionen, bewirkt durch An- und Einfügen abwechselnder Füße.

150. **Wie ist das auszuführen?**



Vorbereitung: 3. oder 5. Position auf den Fußspitzen, gestreckte Kniee der rechte Fuß vorn.

Der linke Fuß, zur Seite aus der geschlossenen Position entweichend, streift nahe um die Ferse des rechten Fußes und nimmt vor demselben die 5. Position ein. In gleicher Weise bewegt sich der rechte Fuß vor den linken und so fort abwechselnd, stets in genauester Einfügung in die 5. Position.

Die auf einer geraden Linie vorwärts allmählich verfolgte Richtung wird durch die abwechselnd vor einander (dessus) eingefügten Füße veranlaßt.

Diesem entgegengesetzt sind die emboités dessous, bei deren Ausführung die Füße auf die eben beschriebene Weise, jedoch abwechselnd hinter einander (dessous) sich einfügen, was die Richtung auf einer geraden Linie rückwärts zur Folge hat.

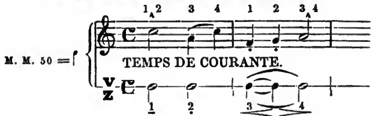
IV. Temps de Courante.

151. Was ist Temps de Courante?

Ein langsamer Tanzschritt, der Courante, einem längst vergessenen Tanz, entlehnt — eine classische Reliquie von unschätzbarem Werthe für die Ausbildung der Füße —.

Im Temps de Courante sind die fünf Grundstellungen durch drei von nur einem Fuße auszuführende Schrittbewegungen in 4 Tempi dargestellt.

152. Nach welcher Richtung und wie geschieht das?



Vor- und rückwärts.

a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, der rechte Fuß vorn und stützend, gestreckte Kniee.

(1) Der in der 4. Position zurückstehende linke Fuß wird straff in die 5. Position zu dem gleichfalls gestreckten rechten Fuß herangezogen, (2) dann gestreckt in die 2. Position geführt und schwebend gehalten. (3) Von da bezeichnet derselbe (linke) Fuß genau die 1. und ziehend, ohne abzusetzen, die 3. Position vor dem rechten Fuß. — Dieses Tempo wird durch Biegen beider Kniee begleitet ,die sich jedoch allmählich wieder strecken, wenn (4) der linke Fuß in die 4. Position vorgeführt und durch sanftes Uebertragen des Schwerpunkts auf denselben (Degagiren) das Temps de Courante beendigt wird.

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, der linke Fuß zurück und stützend, gestreckte Kniee.

Die Schritte sind dieselben, jedoch in der Gegenbewegung, nämlich (1) der in der 4. Position vornstehende rechte Fuß wird in die 5. Position zurückgezogen, (2) in die 2. Position geführt und schwebend gehalten, (3) bezeichnet die 1. und ziehend, ohne abzusetzen, die 3. Position hinter dem linken Fuß, und (4) endigt in die 4. Position zurückgeführt das Temps de Courante durch sanftes Degagiren.

153. **Mit welchen Armbewegungen ist Temps de Courante zu begleiten?**

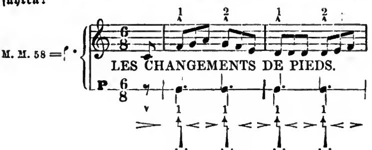
Mit den (s. 84) beschriebenen Bewegungen beider Arme im hohen Port de bras. Es sei nur noch erwähnt, daß Hebung der Arme mit dem 1. und 2. Tempo; dagegen Senkung derselben mit dem 3. und 4. Tempo der Füße zusammentreffen, die ruckweise Darstellung der Arm- und Fußbewegungen vermieden werden, vielmehr das Ganze im anmuthigsten Zuge sich verschmelzen müsse.

V. Changement de pieds (de jambes).

154. **Was ist Changement de pieds (de jambes)?**

Das kreuzende Verwechseln beider Füße aus einer geschlossenen Position in eine geschlossene mittelst Aufschwungs auf ein Tempo.

155. **Auf welcher Richtungslinie ist dieselbe und wie auszuführen?**



Auf der Stelle. Vorbereitung: 3. oder 5. Position.

Nach vorherigem Biegen beider Kniee schwingen sich beide Füße zu mäßiger Höhe auf, wechseln dabei kreuzend, und fallen im Strecken genau in der 3. und 5. Position auf ihre Spitzen zurück. Solche Verwechselungen der Füße können unter steter Verschmelzung des Biegens und Streckens der Kniee fortgesetzt werden.

Diese Bewegungen üben einen günstigen Einfluß auf die Federkraft der Kniee, Fußbiegen und Zehen. Ist die Elasticität der beiden letztgenannten sehr ausgebildet, so gelingen diese Verwechselungen auch ohne Aufschwingen vom Boden, so daß die äußersten Fußspitzen denselben gar nicht verlassen (Changement de pieds sur les pointes oder Changement soutenu — ausgehaltenes Changement —.

Eine zweite Art der Ausführung des Changement de pieds ist die en tournant (im Umdrehen) auf der Stelle. Mit vier solcher Verwechselungen dürfte ein einmaliges Umdrehen (tour) zu vollbringen sein.
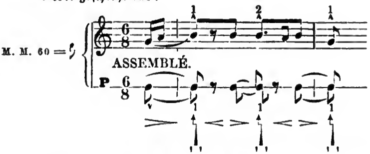
Endlich kann Changement de pieds im kräftigsten und lebhaftesten Aufschwung mit in der Luft möglichst weit auseinander zu schlagenden Füßen, die jedoch im Zurückfallen jederzeit die 5. Position wieder genau zu bezeichnen haben, ausgeführt werden, — eine Darstellung in groteskem Style, die Kraft, Behendigkeit und Sicherheit der Füße gleichmäßig befördert.

VI. Assemblé.

156. Was wird durch Assemblé bezeichnet?

Das Vereinigen beider Füße aus einer offenen in eine geschlossene Position auf ein Tempo.

157. Wie geschieht das?



Von den verschiedenen Arten der Anwendung sei die üblichste als Beispiel gewählt.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Man biege vorbereitend im Auftakt gleichmäßig mit beiden Knieen, streife währenddem mit dem linken Fuß seitwärts in die Schwebe der 2. Position, schwinge sich sofort im Strecken kraftvoll auf und vereinige den linken Fuß vor (dessus) und mit dem rechten Fuß in der 5. Position durch gemeinsamen Auffall beider Füße auf die Spitzen.

Die Ausführung mehrerer auf einander folgender Assemblés dessus geschehe mit abwechselnden Füßen.

Im Assemblé dessous vereinigt sich der in die Schwebe der 2. Position herausgestreifte Fuß hinter und mit dem andern Fuß in der 5. Position.
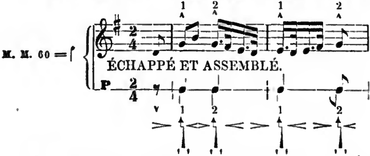
VII. Échappé.

158. Was ist Échappé?

Ein mit beiden Füßen gleichzeitig unternommener Aufschwung aus einer geschlossenen Position, welcher den Zu-

rückfall beider Füße und deren Entweichen in eine offene Position auf ein Tempo bezweckt.

159. Auf welcher Richtungslinie und wie ist das zu machen?



Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position. — Nach vorherigem Biegen schwingen sich beide Füße vom Boden auf, trennen sich dabei und fallen in eine offene Position (am üblichsten in der zweiten) leicht auf die Spitzen zurück.
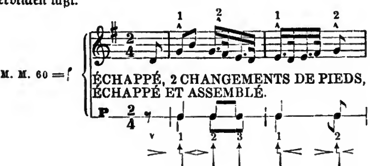
Wenn mehrere Echappés nach einander ausgeführt werden sollen, so tritt die Nothwendigkeit ein, ein Pas assemblé (s. VI) als 2. Tempo folgen zu lassen.

Größere Abwechselung wird durch die Verbindung mit 2 Changements de pieds erzielt in folgender Weise, die auf's Genaueste das rhythmische Sylbenmaß des

Daktylus und Spondeus
— ◡ ◡ | — —

erblicken läßt.





Also: (1) Échappé, (2) und (3) deux Changements de pieds, (1) Échappé et (2) Assemblé.

VIII. Jeté.

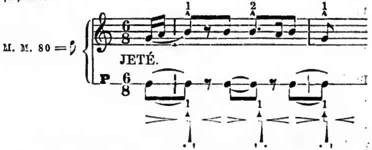
160. **Was ist Jeté?**

Das durch Auswerfen eines Fußes in eine der zwei offenen Positionen vorbereitete Aufschwingen mit darauf folgendem Zurückfall auf denselben Fuß und auf ein Tempo.

161. **Ist das nicht dem gesprungenen Schritte (dem Laufschritt) (s. 64. 4) ähnlich?**

Allerdings. Eine Verwandtschaft damit läßt sich nicht leugnen, nur ist die Ausführung des Jeté weit kunstgemäßer.

162. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist Jeté auszuführen?**



Nach allen Richtungen, sowie auch auf der Stelle in der mannichfachsten Verwendung. — Das Wohin? des Jeté ist jederzeit durch die Richtung, nach welcher der Fuß ausgeworfen wird, bestimmt. Die Endigung des Jeté kann in allen Positionen stattfinden. Beispielsweise sei des Jeté auf der Stelle gedacht.

Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn. Während des zum Aufschwunge erforderlichen Biegens beider Kniee wird der linke Fuß gelüftet und, mit Leichtigkeit seitwärts ausstreifend, in die 2. Position schwebend geworfen; er fällt aber sofort nach dem Aufschwunge in die 5. Position vor (dessus) dem rechten Fuß allein auf — ein Tempo —, begleitet durch den hinter dem linken Fuß in der 5. Position schwebend gehaltenen rechten Fuß.

Jeté dessous bezeichnet denselben Tanzschritt in der Gegenbewegung, nämlich: Aus der 5. Position (der rechte Fuß vorn) wird nach vorherigem Biegen der rechte Fuß gelüftet und, mit Leichtigkeit seitwärts ausstreifend, in die 2. Position schwebend geworfen; er fällt aber sofort nach dem Aufschwunge in die 5. Position hinter (dessous) dem linken Fuß allein auf — ein Tempo —, begleitet durch den vor dem rechten Fuß in der 5. Position schwebend gehaltenen linken Fuß. — Daß mehrere auf einander folgende und in diesem Fall mit abwechselnden Füßen auszuführende Jetés dessus, vom Standpunkte aus, auf der Richtungslinie nach vorwärts, dagegen mehrere auf einanderfolgende Jetés dessous nach rückwärts leiten, ist eine natürliche Folge der dabei beziehentlich vor oder hinter einander sich einfügenden Füße.

IX. Pas de Menuet.

163. Was wird unter Pas de Menuet verstanden?

Alle diejenigen Tanzschritte, welche in der Menuett zur Anwendung kommen und ihr ausschließlich angehören.

164. Wieviel Pas de Menuet giebt es?

Vier, unter sich sowohl, als ihrer Richtungslinie nach verschieden, und nach letzterer benannt:

a) Pas de Menuet à droite (Menuettpas rechts).
b) ,, ,, ,, à gauche (,, ,, links).
c) ,, ,, ,, en passant (Menuett-Vorpas).
d) Balancé de Menuet (Menuett-Balancé).

165. Läßt sich, ungeachtet ihrer Verschiedenheit unter sich, etwas ihnen allen Gemeinsames nachweisen?
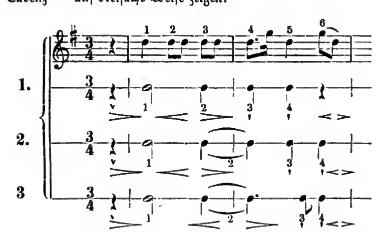
Ja. In allen Menuettpas ist die Vertheilung von vier Schrittbewegungen auf sechs Musik-Tempi (auf zwei Takte, je zu drei Taktheilen) zu finden.

166. Welche Taktart hat die Musik der Menuett und wie ist sie zu accentuiren?

Den $^3/_4$ Takt; der erste Taktheil ist zu accentuiren, der dritte nur mäßig hervorzuheben.

167 Auf welche Weise können vier Schrittbewegungen mit sechs Musik-Tempi zusammentreffen?

Nachstehende rhythmische Beispiele beantworten das, indem sie das Abmessen der Schritte und deren Schlußfall — Cadenz — auf dreifache Weise zeigen.
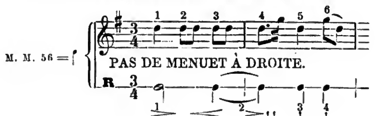


1. ist die einfachste und gewöhnliche Cadenz. Ihre Einförmigkeit macht sie minder empfehlenswerth.

2. ist durch die Syncope schon mannichfaltiger. Nach dieser Art sind die nachstehenden einzelnen Menuettpas normirt worden.

3. ist die vollkommenste und künstlichste Cadenz durch die Mannichfaltigkeit ihrer fein und frei darzustellenden Contraste — große und kleine Schritte, langsame und geschwinde, gehobene und gebogene Bewegungen —.

168. Wie ist die Ausführung des Menuettpas rechts?
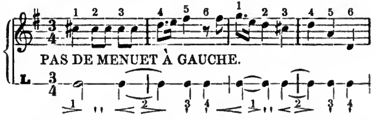


a) Menuettpas rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß, durch demi-coupé gelüftet, (1) beschreib mit der Fußspitze die Linie bis zur 2. Position, und der Oberkörper degagirt auf den rechten Fuß, (2) der linke Fuß wird mit der Fußspitze bis zur 1. Position dem rechten Fuße nach- (beide Kniee begleiten diese und die folgende Bewegung durch Biegen und Strecken im sanftesten Uebergange) und ohne Unterbrechung hinter denselben in die 5. Position gezogen. (3) und (4) Im Heben folgen nun auf die zwei letzten Tempi: zwei gleichmäßige Schritte auf den Spitzen — der erste vom rechten Fuß in die 2. Position, der zweite vom linken Fuß in die 5. Position hinter den rechten Fuß — zur Endigung.

In der Menuett kommen zwei solcher pas rechts auf einander folgend zur Anwendung.

169. **Ist der Menuettpas links auf gleiche Weise in der Gegenbewegung auszuführen?**

Nein. Der Erfinder der Menuett und ihrer pas wollte wahrscheinlich vermeiden, daß der linke Fuß, welcher den Menuettpas rechts beendigt, sofort links denselben wieder anfange (Prosodie: Hiatus), beabsichtigte auch wohl durch veränderte Gestaltung des Menuettpas links eine größere Mannichfaltigkeit zu erzielen.
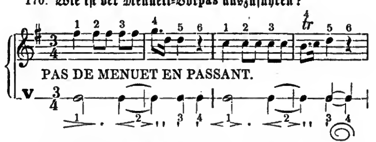


b) Menuettpas links. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Erste Hälfte. Der rechte Fuß, durch demi-coupé gelüftet, (1) beschreibt mit der Spitze die Linie bis zur 4. Position vor und degagirt, der linke Fuß wird in die 1. Position nachgezogen und dann wird mit gestreckten Knieen auf beide

Fußspitzen gehoben, (2) im darauf folgenden Biegen: demi-coupé mit dem linken Fuße, der hierauf die Linie bis zur 2. Position beschreibt und degagirt, (3) der rechte Fuß folgt in die 5. Position hinter den linken Fuß nach, und (4) der linke Fuß beschreibt wiederum die Linie bis zur 2. Position und degagirt.

Zweite Hälfte. Der in der 2. Position gestreckt verbliebene rechte Fuß wird (1) in die 5. Position hinter den linken Fuß nachgezogen, begleitet durch Biegen beider Kniee, dem Heben auf beide Spitzen der in der 5. Position vereinigten Füße folgt, (2) demi-coupé mit dem linken Fuße, der hierauf die Linie bis zur 2. Position beschreibt und degagirt, (3) und (4) ist den zwei letzten Tempi der ersten Hälfte völlig gleich. — Es findet mithin der Menuettpas links in der 2. Position auf dem stützenden linken Fuß seine Endigung.

170. **Wie ist der Menuett-Vorpas auszuführen?**
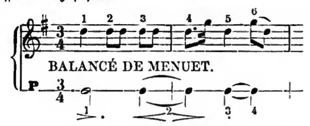


c) Menuett-Vorpas. Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf den linken Fuß.

Erste Hälfte. Der rechte Fuß wird aus der 2. Position, an der 1. Position im Biegen (demi-coupé) leicht vorbeistreifend, (1) in die 4. Position vorgeführt, auf denselben degagirt; der linke Fuß aber, im Nachziehen die 3. Position hinter dem rechten Fuß leicht andeutend, in die 2. Position bewegt und da gestreckt und schwebend gehalten, (2) mit streifender Spitze der 1. Position genähert zum demi-coupé, um die Linie nach Vorwärts bis zur 4. Position zu beschreiben und zu degagiren. (3) Im Heben macht nun der rechte Fuß einen ganzen Schritt vorwärts in die 4. Position und (4) der linke Fuß

folgt demselben, in der 1. Position auf den Spitzen beschließend, nach.

Zweite Hälfte. Der rechte Fuß beginnt nun aus der 1. Position und führt das (1) und (2) Tempo der ersten Hälfte ganz unverändert aus. (3) Der rechte Fuß wird sehr auswärts über den linken Fuß in etwas überschrittener 5. Position aufgestellt und beide Füße erheben sich im Strecken auf die Spitzen, um (4) gleichmäßig auf denselben eine halbe Tour linksum zu drehen und in der 5. Position, der linke Fuß vorn, den Menuett-Vorpas zu beendigen. — Mit dieser halben Tour wird die durch die Figur der Menuett bedingte Frontveränderung erreicht.

171. Was wird unter Menuett-Balancé verstanden und wie ist dasselbe auszuführen?



d) Menuett-Balancé. Mit dem Ausdruck: Balancé ist jederzeit der Begriff des Verharrens am Orte verbunden. Das Menuett-Balancé besteht aus einem Schritt vor- und einem Schritt rückwärts, und kommt in der Menuett mit gleichzeitigem Erheben des Arms und der Hand — zuerst der rechten, dann der linken, endlich auch beider Hände, die im weiteren Verlaufe die Tanzenden einander sich reichen — zur Anwendung.

Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf den linken Fuß.

Der rechte Fuß wird schon im Auftakt aus der 2. Position an der 1. Position (demi-coupé) vorbei- und (1) in die 4. Position vorgezogen, auf denselben degagirt, und der linke Fuß deutet im Nachziehen die 3. Position hinter dem rechten Fuß an und wird zu gestreckter und schwebender Haltung in die 2. Position geführt, beschreibt von da (2) dieselbe Schrittlinie

in der Gegenbewegung, an der 1. Position (demi-coupé) vorbeiziehend, bis in die 4. Position zurück, und nachdem auf den linken Fuß degagirt worden, bezeichnet (3) der rechte Fuß die Uebergangslinie von der 4. Position vorn (mit leichter Andeutung der 3. Position vor dem linken Fuß) nach der 2. Position und beendigt (4) darin, gestreckt und schwebend gehalten, das Menuett-Balancé.
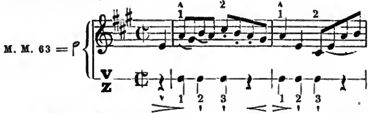
X. Pas de Bourrée.

172. **Was ist Pas de Bourrée?**

Ein Tanzschritt, bestehend aus drei Schrittbewegungen, ein wirklicher Grund- oder Stammpas, der sich in mannigfaltiger Gestaltung*) den verschiedenen Tanzrhythmen der älteren und neueren Zeit anzupassen vermochte.

173. **Welches ist seine ursprüngliche Form?**

Diejenige, in welcher die Bourrée, ein alter französischer Tanz in 2/2 oder 2/4 Takt, seine Anwendung vor-, rück- und seitwärts verlangte.



a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den linken Fuß gestützt, während der rechte Fuß zurück und schwebend gehalten ist.

Unter leichtem Biegen der Kniee geht (1) der rechte Fuß in die 4. Position vor (ganzer Schritt), (2) der linke Fuß in die 3. Position hinter den rechten Fuß (halber Schritt),

*) Als Beweis, wie vielfacher Umgestaltung diese drei Schrittbewegungen, allerdings unter abwechselnder Beihülfe der verschiedenen Grundbewegungen, fähig sind, sei erwähnt, daß in Feuillet's Choreographie nicht weniger als 93 verschiedene Pas de Bourrée verzeichnet sind. — Es mag dies mehr als Kunststück gelten und dem musikalischen Versuche, drei auf- oder absteigende Töne auf die mannigfaltigste Weise zu harmonisiren, zu vergleichen sein.

und (3) der rechte Fuß in die 4. Position vor (halber Schritt).

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den rechten Fuß gestützt, während der linke Fuß vorn und schwebend gehalten ist.

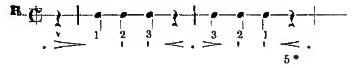
Die nämlichen drei Tempi in der Gegenbewegung, mithin geht (1) der linke Fuß in die 4. Position zurück (ganzer Schritt), (2) der rechte Fuß in die 3. Position vor den linken Fuß (halber Schritt), und (3) der linke Fuß in die 4. Position zurück (halber Schritt).

Wenn mehrere solcher Pas de Bourrée vor- und rückwärts auf einander folgend ausgeführt werden, so ist die Abwechselung des Fußes zur ersten ihrer drei Schrittbewegungen eine unabweisliche Nothwendigkeit.

Dieser Grund- oder Stammpas, der sich den muntern Taktarten früher beliebter Tänze, namentlich der Anglaise, Allemande und Ecossaise, in der Regel mit einem im Auftakt ihn vorbereitenden Temps levé, anpaßte, ward seiner Zeit umgetauft und Pas fleuret genannt, vermuthlich, weil derselbe im lebhaften Zeitmaße den beim Stoßfechten (Attiriren und Retiriren) üblichen Schritten ähnelte. Auch der Name Pas coulé kam dafür eine Zeitlang in Aufnahme.

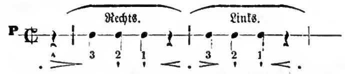
Die drei Schrittbewegungen der Polka (s. d.) sind gleichfalls diesem Stammpas entlehnt und selbst der Pas chassé (s. XIII) kann als syncopirter Pas de Bourrée gelten.

c) Seitwärts. Anders verhielt es sich mit dem Pas de Bourrée seitwärts. Zwar konnten die drei Schrittbewegungen, wie solche vor- und rückwärts beschrieben worden sind, in gleicher Weise auch seitwärts (rechts und links) ausgeführt werden; allein es ergab sich, daß wenn der erste Pas de Bourrée aus einer geschlossenen (der 3.) Position begonnen hatte, der zweite aus einer offenen (der 2.) Position, in der Umkehrung, fortgesetzt werden mußte, wollte man damit eine und dieselbe Richtungslinie, z. B. rechts, verfolgen.



In dieser Form fand der Pas de Bourrée zunächst Aufnahme in die Menuett und stammt namentlich der Menuettpas links (s. 169) unverkennbar von ihm ab.

Es lag nun sehr nahe, die erwähnte Umkehrung in der Aufeinanderfolge mit abwechselndem Fuße — mithin drei Schrittbewegungen rechts und umkehrend die gleiche Zahl links — auszuführen, dies beliebig zu wiederholen und sich dabei eigentlich nur am Orte hin und her (links und rechts), mithin auf der Stelle zu bewegen.



Vorbereitung: 2. Position, auf den rechten Fuß gestützt, der linke Fuß seitwärts und schwebend gehalten.

In der Umkehrung fing man also folgerecht, um nach rechts zu gelangen, mit dem bereit gehaltenen linken Fuße an, ließ (3) denselben hinter den rechten Fuß in die 3. Position einfallen, ging (2) mit dem rechten Fuß in die 2. Position und setzte (1) den linken Fuß in die 3. Position hinter den rechten Fuß nach, degagirte auf den ersteren, während der letztere in die 2. Position geführt und in derselben schwebend und zum Beginn des nächstfolgenden Pas de Bourrée bereit gehalten wurde.

174. **In welcher Art hat sich der Pas de Bourrée den neueren Gesellschaftstänzen angepaßt?**

Als ein Tanzschritt von d r e i Schrittbewegungen, die terre à terre auszuführen sind, jedoch auf e i n e n Musiktempo ihre Endigung finden.

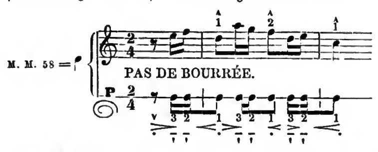
175. **Wie ist das möglich, daß drei Schrittbewegungen auf nur e i n Tempo eintreffen können?**

Dadurch, daß die erste und zweite im Auftakt beginnt und die dritte mit dem vollen Takte zusammentrifft. Folgerecht liegt mithin auf der dritten*) Schrittbewegung der Accent.

*) Man vergesse nicht, daß dieselbe in der Umkehrung erfolgt, im rhythmischen Beispiele mithin mit: 1 bezeichnet werden mußte.

176. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist der Pas de Bourrée ausführbar?**

Ebensowohl auf der Stelle und auf solcher auch im Umdrehen (en tournant), als mit einem vorherzugehenden Tempo: Jeté begonnen, nach allen Richtungen:



a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 2. Position, der linke Fuß gestreckt und schwebend gehalten.

Nach vorherigem Biegen auf dem rechten Fuß, (3) fällt der linke Fuß hinter (dessous) den rechten Fuß in die 5. Position ein, (2) der rechte Fuß schrei'et unter Strecken beider Füße in die sehr verminderte 2. Position, und (1) der linke Fuß folgt in die 5. Position hinter (dessous) dem rechten Fuß nach, nimmt den Schwerpunkt des Körpers auf, in dessen Folge der rechte Fuß lebhaft und gestreckt die 2. Position schwebend annimmt. — Somit ist ein Pas de Bourrée dessous beendet und es kann sofort ein zweiter, mit dem rechten Fuß begonnen, in der Gegenbewegung darauf folgen.

Daß diese drei Schrittbewegungen, sofern dieselben mit dem linken Fuße begonnen, eine Veränderung der Richtungslinie nach rechts, wenn aber vom rechten Fuß begonnen, eine solche nach links veranlassen, sei beiläufig bemerkt, eben so, daß sie nicht nur dessous (hinter), sondern auch dessus (vor), nicht minder auch dessous et dessus ausführbar sind.

177. **Wie ist also der Pas de Bourrée dessous et dessus zu machen?**

Der schwebend gehaltene linke Fuß (3) fällt hinter (dessous) dem rechten Fuß in die 3. Position ein, (2) der rechte Fuß schreitet in die sehr verminderte 2. Position und (1) der

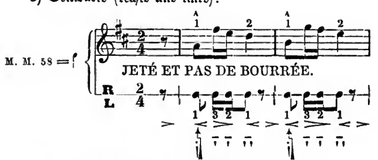
linke Fuß folgt in die dritte Position vor (dessus) dem rechten Fuß nach, in dessen Folge der rechte Fuß die 2. Position schwebend annimmt.

178. **Wie ist die Ausführung des Pas de Bourrée en tournant?**

Mit derselben Vorbereitung und denselben Schritten, am geeignetsten dessous et dessus, wodurch gleichzeitig die Richtung im Umdrehen (tour) bestimmt wird.

Vier Pas de Bourrée dessous et dessus dürften zu einer einmaligen Umdrehung (ganzen Tour) genügen.

b) Seitwärts (rechts und links).



Stets mit einem vorherzugehenden Tempo: Jeté begonnen, dessen Richtung zugleich die des darauf folgenden Pas de Bourrée bestimmt.

Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß gleitet lebhaft zur Seite aus, (1) fällt mit Jeté in die 2. Position, nimmt unter Biegen die Schwerkraft des Körpers auf und fast gleichzeitig nimmt der kräftig gestreckte linke Fuß die 2. Position schwebend an und es folgt nun (3) (2) und (1): Pas de Bourrée dessous, oder dessus et dessous in eben beschriebener Weise terre à terre auf den Fußspitzen.

Es können mehrere solcher mit Jeté begonnener Pas de Bourrée nach rechts, sowie in der Gegenbewegung nach links an einander gereiht werden.

Auch ist noch des Pas de Bourrée dessous vorwärts.

begonnen mit Jeté in die 4. Position vor, sowie des Pas de Bourrée dessus rückwärts, begonnen mit Jeté in die 4. Position zurück, zu gedenken.

XI. Pas de Basque.

179. Was ist Pas de Basque?
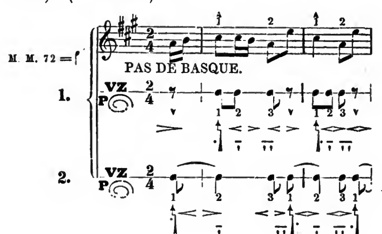
Die Aufeinanderfolge von einem Jeté, einem Schritt nach vor und einem im Nachziehen schließenden Schritt. Diese Zusammensetzung kann auf verschiedene Art accentuirt werden; sie muß jedoch stets mit zwei Musik-Tempi zusammentreffen.
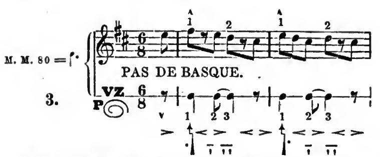
180. Auf welchem dieser drei Schritte liegt der Accent?

Wenn der Pas de Basque mit dem vollen Takt (Thesis) beginnt, so liegt der Accent auf dem ersten Schritt und ersten Musik-Tempo (s. das 1. und 3. rhythmische Beispiel); wird jedoch derselbe Pas im Auftakt (Arsis) angefangen, so liegt der Accent auf dem zweiten Schritt und ersten Musik-Tempo (s. das 2. rhythmische Beispiel).

181. Auf welcher Richtungslinie ist derselbe und auf welche Weise auszuführen?

Nach allen Richtungen, sowie auf der Stelle und im Umdrehen (en tournant).





a) Vorwärts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Nach im Auftakt vorbereitetem Biegen: (1) Aufschwingen zum Jeté vorwärts mit dem rechten Fuß und Zurückfall desselben in die 4. Position, (2) der linke Fuß gleitet, mit der Fußspitze die Linie eines ganzen Schrittes unter allmählichem Strecken beider Kniee beschreibend, zierlich und leicht in die 4. Position vor, degagirt und (3) der rechte Fuß wird in die 5. Position nach- und hinter den linken Fuß gezogen, zur Beendigung.

Der folgende Pas de Basque ist nun in derselben Weise, jedoch mit dem linken Fuße zu beginnen.

b) Rückwärts. Dieselbe Vorbereitung und dieselben Schritte in der Gegenbewegung: (1) Mit dem in der 5. Position hintenstehenden linken Fuß Jeté in die 4. Position zurück, (2) der rechte Fuß gleitet mit locker geführtem Knie in die 4. Position zurück, degagirt und (3) der linke Fuß wird in die 5. Position nach- und vor den rechten Fuß gezogen.

c) Auf der Stelle. Auf dieselbe Weise, wie a) vorwärts, mit dem Unterschied, daß mit der ersten Schrittbewegung (Jeté) die Richtungslinie mehr seitlich — vom rechten Fuß nach rechts, vom linken Fuß nach links — zu bezeichnen ist. Die zwei anderen Schritte folgen dann in der beschriebenen Weise, klein und sauber ausgeführt, nach. Bei der Aufeinanderfolge mehrerer solcher Pas de Basque ist des Ueberganges von der Endigung des einen zum Beginn des anderen durch ein dem Jeté vorauszugehendes Rond de jambe en dehors (s. 132) zu gedenken. — Dasselbe vermittelt die wechselnde Verände-

rung der Richtungslinie von rechts nach links, sowie von links nach rechts und verlangt im ersten Fall die Thätigkeit des linken, im andern die des rechten Fußes.
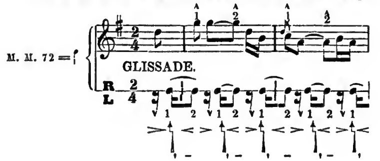
d) Im Umdrehen (en tournant), in der Regel mit der Richtungslinie nach rückwärts. Aus der 5. Position (1) beginnt der vornstehende rechte Fuß, begleitet von einer allmählichen Viertel-Umwendung ($^1/_4$ Tour) des Körpers nach rechts, die durch den Drehpunkt auf der Spitze des linken Fußes unterstützt wird, ein durch Rond de jambe en dehors vorbereitetes Jeté in die 4. Position halb seit-, halb rückwärts; (2) der linke Fuß überschlägt den rechten Fuß, die Linie eines ganzen Schritts mit der Spitze sehr auswärts beschreibend, beide Füße stehen somit in der verminderten 4. Position, in welcher wiederum eine allmähliche Viertel-Umwendung ($^1/_4$ Tour) des Körpers nach rechts stattfindet, und (3) beide in der verminderten 4. Position fest verharrenden Füße beschließen, auf den Spitzen schraubenartig drehend, mit einer halben Umwendung ($^1/_2$ Tour) den pas. Es ist somit auf die Ausführung eines Pas de Basque en tournant, der in der verminderten 4. Position mit vornstehendem rechten Fuß endigt, ein einmaliges Umwenden des Körpers (eine ganze Tour) nach und nach vertheilt.
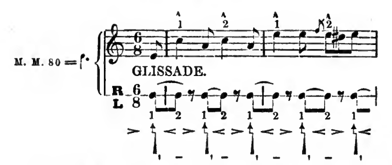
XII. Glissade (Pas glissé).

182. **Was ist Glissade?**

Ein Tanzschritt, zusammengesetzt aus zwei gleitenden Schrittbewegungen, deren erste meist im Auftakt beginnt, daher die zweite in der Regel zu accentuiren ist.

183. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist ihre Ausführung?**





Nach allen Richtungen, am üblichsten seitwärts (rechts und links).

Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

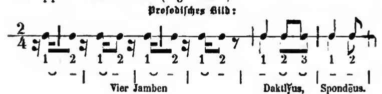
Der rechte Fuß, während des zum Aufschwunge erforderlichen Biegens beider Kniee gelüftet, (1) gleitet in die 2. Position leicht und schwebend aus, fällt mit der äußersten Spitze in derselben Position auf und degagirt unter sanftem Niederlassen seiner Ferse, (2) der linke Fuß gleitet aus der 2. Position in die 5. Position — die Linie zwischen beiden bestreifend — entweder hinter (Glissade dessous) oder vor (Glissade dessus) den rechten Fuß.

Mehrere Glissades dessous, sowie mehrere dessus aufeinanderfolgend, sowie dieselben abwechselnd dessous et dessus auszuführen, erfordert viel elastische Thätigkeit der Kniee, Fußbiegen und Zehen.

Darauf dürfte eine Uebung nach folgender Zusammensetzung — periodische Verkettung —, die in ihrem ganzen Zusammenhang seitwärts (sowohl rechts als links), Echappé, 2 Changements de pieds, Echappé et assemblé aber auf der Stelle verharrend auszuführen ist, besonders günstig hinwirken:

4 Glissades; Échappé, 2 Changements de pieds Échappé et assemblé. (Vgl. VII.)

Prosodisches Bild:



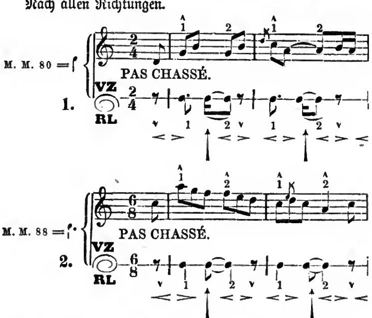
XIII. Pas chassé.

184. Was ist **Pas chassé?**

Das Verjagen eines Fußes, der in einer offenen Position steht, durch den andern in wieder eine offene Position — ein ganzer und zwei halbe (durchschnittene) Schritte — (s. 147), auf zwei Musiktempi *).

185. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist seine Ausführung?**

Nach allen Richtungen.



a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den linken Fuß gestützt.

(1) Der rechte Fuß wird mit der Spitze in die 4. Position vorgestellt, auf denselben degagirt und, nach sanftem Biegen und darauf folgendem leichten Aufschwingen, durch den linken Fuß, der dabei die 3. Position hinter dem rechten bezeichnet, von seinem bisherigen Standpunkte verjagt; dieser aber vom linken Fuße eingenommen, während (2) der rechte Fuß in die 4. Position geschmeidig vorgleitet.

*) Dieselbe Schrittbewegung findet nach militärischem Modus im Marschiren bei Fußwechsel Anwendung.

Die Aufeinanderfolge mehrerer Pas chassés bedingt selbstverständlich einen jedesmaligen Fußwechsel beim 1. Tempo.

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den rechten Fuß gestützt.

(1) Der linke Fuß wird in die 4. Position zurückgestellt, auf denselben degagirt und, nach sanftem Biegen und darauf folgendem leichten Aufschwingen, durch den rechten Fuß, der dabei die 3. Position vor dem linken bezeichnet, von seinem bisherigen Standpunkte verjagt; dieser aber vom rechten Fuß eingenommen, während (2) der linke Fuß in die 4. Position geschmeidig zurückgleitet.

c) Seitwärts (rechts und links) mit derselben Vorbereitung, in gleicher Weise, jedoch aus der 3. Position in die 2. Position auszuführen.

d) Im Umdrehen (en tournant). Ganz in derselben Art, wie a) und b), jedoch in der Regel mit einer halben Umdrehung begleitet.
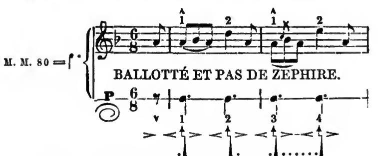
XIV. Ballotté.

186. Was ist Ballotté?

Ein durch schaukelndes und abwechselndes Aus- und Einwerfen der Füße entstehender Tanzschritt — streng genommen aus Coupé dessus et dessous zusammengesetzt — in zwei gleichmäßig zu accentuirenden Tempi.

187. Auf welcher Richtungslinie und wie ausführbar?

Auf der Stelle, sowie auf derselben en tournant.



Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß geht, nach vorbereitetem Biegen des linken Knies im Auftakt, in die 4. Position schwebend vor, und (1) fällt in die 3. Position zurückkehrend vor den linken Fuß ein, der in Folge dessen in die 4. Position zurückgeschnellt wird, und dieselbe schwebend bezeichnet; (2) der linke Fuß schlägt in die 3. Position hinter den rechten Fuß ein, und in Folge dessen wird der rechte Fuß in die 4. Position vorgeschnellt und bezeichnet wiederum dieselbe in der Schwebe. —

Diese schaukelnde Bewegung (ballotter), unter thätiger Mitwirkung elastischer Kniee und Fußbiegen beliebig wiederholt, ist eben so natürlich als angenehm in der Ausführung. — Sie wird jedoch mannigfaltiger und zur Verwendung geschickter durch die Verbindung mit einem Pas de Zéphire (s. XV), denn es ist dann möglich, das Ballotté in der Wiederholung mit abwechselndem Fuße anzufangen.

Das rhythmische Beispiel zeigt daher im 1. und 2. Tempo: Ballotté; im 3. und 4. Tempo: Pas de Zéphire.
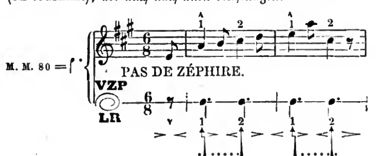
XV. Pas de Zéphire.

188. Was ist Pas de Zéphire?

Ein mit wogenden, auf- und abschwebenden Bewegungen begleiteter Tanzschritt in zwei Tempi von gleichmäßigem Accente.

189. Auf welcher Richtungslinie und wie ist derselbe auszuführen?

Sowohl auf der Stelle und auf solcher auch im Umdrehen (en tournant), als auch nach allen Richtungen.



a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 1. Position, auf den Fußspitzen.

Der rechte Fuß geht, unter vorbereitendem Beugen des linken Fußes im Auftakt ausholend, in die 4. Position schwebend vor, macht (1) Coupé dessus — fällt allein in die 1. Position zurück —, degagirt, und sofort gleitet der linke Fuß in die 4. Position schwebend hinter; (2) leichtes Aufschwingen des rechten Fußes, fast allein durch die elastische Thätigkeit seiner Fußbiege und Zehen bewirkt, während der linke Fuß mit lockerm und geschmeidigem Knie, aus der 4. Position hinten, unterwegs die Zwischenlinie mit der Spitze beschreibend, in die 4. Position vorschwebend geführt wird. —

Die Endigung zeigt gleichzeitig den linken Fuß zum Beginn des folgenden Pas de Zéphire bereit.

b) Vor-, rück-, seitwärts (rechts und links).

Ganz in derselben Weise auszuführen. Durch das erste Tempo: Coupé wird stets die Richtungslinie bestimmt. Mithin muß vorwärts der im Ausholen beginnende Fuß in die 4. Position vor; rückwärts in die 4. Position hinter; seitwärts (rechts und links) beziehentlich der rechte oder linke Fuß in die 2. Position, zuerst auffallen.

c) Im Umdrehen (en tournant).

Das Tempo (1) ist dem bei a) beschriebenen 1. Tempo völlig gleich; mit (2) ist jedoch die einmalige Umdrehung (ganze tour) auf dem stützenden Fuß verbunden; der andere schwebende Fuß begleitet dieses 2. Tempo durch eine kreisförmige Bewegung nach außen in der Schwebe — Rond de jambe en dehors, en l'air — und befördert damit wesentlich die drehende Wendung.

Endlich sei noch bemerkt, daß dem Pas de Zéphire durch Einschieben des Temps de cuisse (s. XIX) auf das 2. Tempo eine sehr elegante Schattirung verliehen werden kann.

XVI. Temps de sissonne simple.
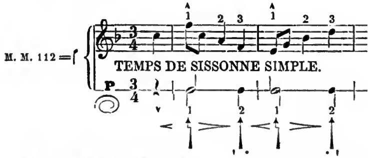
190. **Was ist Temps de sissonne simple?**

Ein Biegen beider Kniee, dem ein Aufhüpfen mit Zurückfall auf nur einem Fuß folgt, während der andere Fuß

zur Seite in der Schwebe gehalten ist, in zwei Tempi, von denen das erste accentuirt ist.

191. **Auf welcher Richtungslinie und wie wird das ausgeführt?**

Sowohl auf der Stelle, als auch auf derselben im Umdrehen (en tournant)



Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Strecken beider Kniee sowie durch Erheben auf die Fußspitzen vorbereitend zu bezeichnen, damit mit dem vollen Takte (1) beide Kniee biegen und bei 2) ein Aufschwung erfolge, der jedoch mit dem Zurückfall auf nur einen Fuß endigt, während der andere Fuß in die Schwebe der 2. Position lebhaft ausgestoßen wird und gestreckt daselbst verbleibt. Die Wiederholung des Temps de sissonne bedingt, daß der in der 2. Position schwebend gehaltene Fuß beim 1. Tempo in die 5. Position eilig zurückkehrend, mit dem andern Fuße zu gemeinsamem Biegen sich wieder vereinige. — Sissonne simple kann entweder dessous oder dessus ausgeführt werden, je nachdem bei der Aufeinanderfolge mehrerer solcher Temps der in der 2. Position ausgeschlagene Fuß in die 5. Position hinter oder vor den andern Fuß zurückkehrend sich einfügt.

Das Ausstoßen in die 2. Position kann auch mit abwechselndem Fuße erfolgen.

Endlich ist dasselbe in gleicher Weise auch auf der Stelle en tournant ausführbar. Mit vier Temps de sissonne

simples dürfte eine einmalige Umdrehung (ganze tour) zu beenden sein. In allen diesen Fällen kann bei der Wiederholung des Temps de sissonne simple das 1. Tempo einen lebhafteren Accent dadurch erlangen, wenn der in der 2. Position schwebend gehaltene Fuß mit dem andern Fuß durch gemeinsamen Auffall in der 5. Position — Assemblé — sich vereinigt.
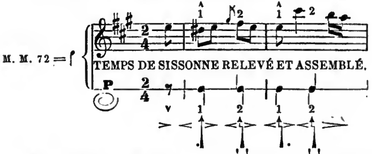
XVII. Temps de sissonne relevé.

192. **Was ist Temps de sissonne relevé?**

Ein dem Temps de sissonne simple nahverwandter Tanzschritt, in der Gegenbewegung auf ein Tempo dargestellt.

193. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist seine Ausführung?**

Sowohl auf der Stelle, als auch auf derselben en tournant.



Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Biegen beider Kniee und mit gleichzeitig von beiden Füßen zu erfolgendem Aufschwung zu bezeichnen, mit welchem die Füße (wie zum Changement de pieds) in die 2. Position entweichen, jedoch im Nu die anfängliche 5. Position wieder annehmen und dazu vorbereitet sind, daß (1) mit dem vollen Takte der Zurückfall auf dem rechten Fuß allein accentuirt erfolge, während der linke Fuß ein Rond de jambe en dedans (s. 132) schwebend hinter dem rechten Fuß bis in die 2. Position ausführt.

Die Endigung des Sissonne relevé wird in der Regel durch ein zweites Tempo — Assemblé — bewirkt. Mithin

(2) der in der 2. Position schwebend gehaltene linke Fuß vereinigt sich nach vorausgegangenem Aufschwung vor dem rechten Fuß zu gemeinsamem Auffall.

Die Wiederholung des Sissonne relevé bedingt einen jedesmaligen Fußwechsel beim 1. Tempo.
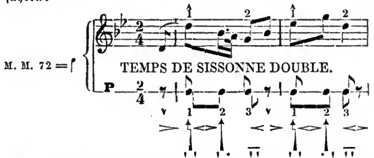
Sissonne relevé en tournant, in der Regel mit einer halben Umdrehung (halbe tour).

XVIII. Temps de sissonne double *).

194. **Was ist Temps de sissonne double?**

Ein dem Temps de sissonne simple nahverwandter Tanzschritt von drei Bewegungen auf **drei** Tempi, deren erstes und drittes zu accentuiren ist.

195. **Auf welcher Richtungslinie und wie ist dasselbe auszuführen?**



Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Biegen beider Kniee zu bezeichnen, damit mit dem vollen Takte (1) beide Füße sich aufschwingen und in die 5. Position auf die Spitzen gleichmäßig zurückfallen. (2) Hierauf folgt ein zweiter hüpfender Aufschwung mit dem Zurückfall auf den linken Fuß allein, während der rechte Fuß in die 2. Position ausgestoßen wird und darin gestreckt und schwebend verweilt, um (3) in die 5. Position hinter (dessous) oder vor (dessus) dem linken Fuße schlüpfend zu gelangen.

*) Auch Pas de Rigaudon genannt wegen seiner Anwendung in dem muntern und früher beliebten gleichnamigen Tanze.

XIX. Temps de cuisse.

196. Was ist Temps de cuisse?
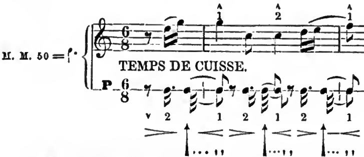
Ein dem Pas de Bourrée entstammter Tanzschritt, in welchem die in der Umkehrung nachgewiesenen drei Schrittbewegungen des erstgenannten Pas syncopirt dargestellt sind. Temps de cuisse besteht daher aus nur zwei Tempi, die auf ein Musiktempo endigen, und verlangt die thätigste Mithülfe des Schenkels (cuisse).

197. Wie wird es ermöglicht, daß zwei Schritttempi auf nur ein Musiktempo ihre Endigung finden können?

Dadurch, daß das erste schon im Auftakt begonnen wird, in Folge dessen das zweite mit dem vollen Takt zusammentrifft. — Es liegt mithin der Accent stets auf dem zweiten Schritt-Tempo, das durch Umkehrung als erstes in nachstehendem rhythmischen Beispiele erscheint.

198. Auf welcher Richtungslinie und wie ist Temps de cuisse ausführbar?

Sowohl auf der Stelle, als nach allen Richtungen (mit einem vorauszugehenden Jeté), sowie auch im Umdrehen (en tournant).
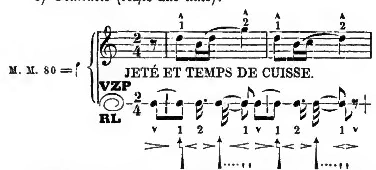


a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 2. Position, auf dem rechten Fuß degagirt, der linke Fuß gestreckt und schwebend gehalten.

Der vom Schenkel aus markig zu führende linke Fuß schlägt, (2) unter gelindem Biegen des rechten Fußes, kräftig mit der Spitze in der 2. Position auf, erhebt sich aber sofort, elastisch vom Boden abschnellend, wieder zur früheren schwe-

benden Haltung, indeß der rechte Fuß ganz kurz, leicht und flach nach rechts hüpft (Temps levé), immer den Schwerpunkt des Körpers behält und (1) den in die 5. Position entweder vor (dessus) oder hinter (dessous) schlüpfenden linken Fuß aufnimmt. —

Sobald ein zweites Temps de cuisse mit dem rechten Fuß in der Gegenbewegung folgen soll, so ist zunächst Degagiren auf den linken Fuß, während der rechte in der Schwebe der 2. Position gestreckt gehalten ist, als Vorausnahme nothwendig. Die im rhythmischen Musikbeispiel vorhandene Pause (𝄾) deutet den rechtzeitigen Moment dazu an.

b) Seitwärts (rechts und links).



Stets mit einem vorausgehenden Tempo: Jeté, dessen Richtungslinie zugleich die des unmittelbar darauf folgenden Temps de cuisse bestimmt.

Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß gleitet zum lebhaften Aufschwingen mit (1) Jeté in die 2. Position, degagirt unter Biegen und fast gleichzeitig nimmt der markig gestreckte linke Fuß die 2. Position schwebend an und nun folgt (2) und (1) Temps de cuisse in oben beschriebener Weise.

Dies kann in beliebiger Wiederholung nach rechts oder links, eben so, mit vorausgehendem Jeté in die 4. Position, vor- oder rückwärts ausgeführt werden.

c) Im Umdrehen (en tournant).

Auf dieselbe Weise sowohl in halber, als auch in ganzer tour, in der Regel mit der Wendung: linksum-rückwärts aus-

führbar. In beiden Fällen ist Temps de cuisse durch ein Rond de jambe en dehors mit dem in der Endigung des vorausgehenden Jeté schwebend gehaltenen Fuß zu begleiten.

Vierzehnter Abschnitt*).

Battiren (Le Battement).

199. **Was heißt Battiren?**

Battiren (v. franz. battre) ist das rührige Ein- und Ausschlagen eines oder beider Füße in der Schwebe. — Man unterscheidet:

a) Battiren mit einem Fuße. — Die Grundlage dazu bilden die im 11. Abschnitt erklärend beschriebenen kleinen Battements in sauberer, zierlicher und äußerst schneller Ausführung (Mus. tremolo — zitternde Bebung —);

b) Battiren mit beiden Füßen. — Durch nach vorherigem Biegen der Kniee zu geschehendes kräftiges Aufschwingen beider Füße, die in der Luft kreuzend sich um einander schlagen, darzustellen (Mus. trillo — Triller —).

200. **Was wird durch Battiren bezweckt?**

Eine Ausschmückung oder Verzierung, die hauptsächlich bei solchen Pas und Temps, mit denen ein Aufschwingen verbunden ist, zur Anwendung kommt. — Dieselbe wird in der Regel ihrem Haupt-Accent oder dem Schlußfall, selbstverständlich nur auf ein Tempo, zu Theil.

Daraus folgt, daß Battiren an sich den Tanzschritten nicht beizuzählen ist.

201 **Was ist zu jeder Art des Battirens hauptsächlich erforderlich?**

Gleichmäßig ausgebildete Füße und vollkommene Unabhängigkeit derselben vom Oberkörper, ausgearbeitete Hüften, Schenkel, Kniee, Fußbiegen und Fersengelenke: kurz, Kraft und Sicherheit (Aplomb), Gewandtheit und Elastizität.

202. **Welche Hauptmomente kommen im Battiren mit beiden Füßen zur Erscheinung?**

Jederzeit drei zusammenhängende, fast zusammenfallende:

*) Der Gegenstand dieses Abschnitts streift eigentlich schon in das Gebiet des theatralischen Tanzes. — Seine Behandlung dürfte jedoch für Künstler und Kunstliebhaber nicht ohne Interesse sein.

1) Vorbereitung: Biegen der Kniee in einer der 5 Positionen,

2) Darstellung: die Triller-Schläge (Battements) im Aufschwingen und

3) Endigung: Zurückfall auf die Fußspitzen in eine der 5 Positionen*).

203. **Können sich die Triller-Schläge (Battements) auch auf die Endigung vertheilen?**

Die reißende Schnelligkeit des Battirens läßt in dieser Beziehung keine ganz genaue Beweisführung zu; jedoch verdient die Annahme, daß der Moment des Battirens mit dem des höchsten Aufschwungs zusammentreffe, Beachtung und Glauben.

204. **Ist eine Grundform des Battirens vorhanden?**

Ja. Eine solche zeigt sich im Changement de pieds (s. 154) und ist durch Fig. 26 deshalb veranschaulicht, um daraus sowohl die Mannichfaltigkeit der Trillerschläge im Battiren, als auch deren Zahlenverhältniß verständlich zu entwickeln. Im Changement de pieds — dem einmaligen, gleichmäßig kreuzenden Wechsel beider Füße in der Schwebe auf ein Tempo — sind, streng genommen, zwei Battements enthalten, nämlich: das erste durch Ausschlagen von der geschlossenen in eine offene Position; das zweite durch Einschlagen von der offenen in eine geschlossene Position**).

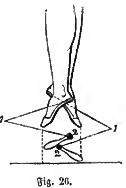


Fig. 26.

205. **Mithin kann wohl die Ausführung des Changement de pieds schon als Battiren gelten?**

Keineswegs. Sobald aber dem Changement de pieds nur ein Triller-Schlag (Battement) mehr zugetheilt wird, so ist dies dem Battiren beizuzählen.

*) Mithin kann jeder battirte Tanzschritt im Zurückfall nicht nur auf beiden Füßen, sondern auch auf nur einem Fuße, während der andere eine der offenen Positionen schwebend bezeichnet, seine Endigung finden.

**) Die Schläge (Battements) sind in den Abbildungen von den Fersen ausgehend gedacht, in gleicher Weise auch der Zurückfall (Endigung), und dieser durch punktirte senkrechte Linien angegeben.

A. Entrechat.

206. **Was wird unter Entrechat*) verstanden?**

Diejenige Art des Battirens, zu welcher die gleichmäßige Thätigkeit beider Füße erforderlich ist. Dies wird noch genauer bezeichnet durch die erklärend hinzugefügte Zahl der geraden oder ungeraden Triller-Schläge (Battements).

207. **Wie ist das zu verstehen: Entrechat mit geraden oder ungeraden Triller-Schlägen?**

Die Figuren 27, 28, 29, 30 erledigen diese Frage vollständig durch klare und deutliche Veranschaulichung des

a) Entrechat à trois ouvert (aus geschlossener Position begonnen und in offener beendigt).

b) Entrechat à trois (aus offener Position begonnen und in geschlossener beendigt).

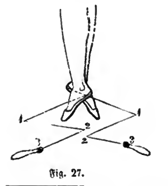


Fig. 27.

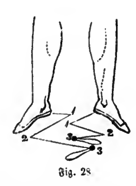


Fig. 28

*) Dieser Ausdruck ist nicht, wie zuweilen behauptet worden, eine Zusammenziehung von entrer chaque temps, sondern aus dem Italienischen in die französische Sprache übergegangen. In der ältern italienischen Tanzschule wurde das Aufschwingen beider Füße in Verbindung mit zitternden battements (ital. battute) eines Fußes oder beider, ohne kreuzendes Umeinanderschlagen: capriola — Cabriole — genannt. — Beiläufig sei bemerkt, daß diese Art des Battirens auch jetzt im theatralischen Tanze noch häufig angewendet wird, und daß die französische Tanzschule in Bezug auf deren Ausführung den technischen Ausdruck: friser la cabriole adoptirt hat.

Zum Unterschied nannte man das später (etwa 1730, durch die damals hochgefeierte Tanzkünstlerin Camargo) aufgekommene kreuzende Umeinanderschlagen beider Füße: capriola intrecciata — ineinandergeschlungene oder verflochtene Cabriole — und davon stammt das Wort entrechat ab.

c) Entrechat à trois — Royal — *d*) Entrechat à quatre.
(aus geschlossener Position begonnen und in geschlossener beendigt).

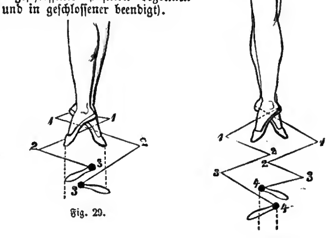


Fig. 29.

Fig. 30.

Die nur im theatralischen Tanz vorkommenden Entrechats à cinq, six, sept und huit sind vom Entrechat à quatre aus durch entsprechende Vermehrung der Schlag-Linien sehr faßlich zu erklären.

208. **Auf welcher Richtungslinie ist Entrechat ausführbar?**

In der Regel auf der Stelle und auf solcher auch im Umdrehen — en tournant —.

209. **Kann man sich die Ausführung des Entrechat en tournant irgendwie erleichtern?**

Ja. Vorausgesetzt, man wolle zwei Entrechats à quatre en tournant auf eine ganze tour vertheilen, so wird dies aus der 5. Position (der rechte Fuß vorn) mit der Wendung linksum leichter zu ermöglichen sein, als in entgegengesetzter Weise.

B. Demi-contretemps.

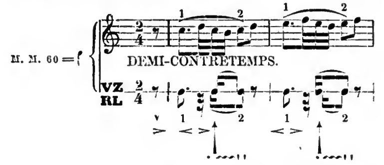
210. **Was ist Demi-contretemps?**

Ein im Fortrücken auseinandergezogenes, somit verzögertes Entrechat à trois, aus einer offenen Position begonnen

und entweder in einer geschlossenen oder in einer offenen Position auf ein Tempo beendet.

(Mus. Doppelschlag:)

211. Auf welcher Richtungslinie ist solches und wie ausführbar?



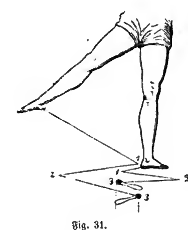


Fig. 31.

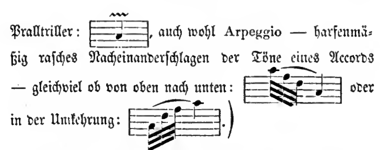
Nach allen Richtungen. — Mit einem Temps levé im Auftakt vorbereitet, wird (1) durch einen nach der Richtungslinie sanft hingleitenden Schritt bezeichnet; diesem folgt Demi-contretemps mit (2) präcisem Schlußfall auf beide Füße (Fig. 31).

C. Brisé.

212. Was ist Brisé?

Ein Battiren, das im Beginnen die Spitze des Trillers gleichsam abgebrochen und seine Trillerschläge fast arpeggirend erscheinen läßt.

(In der Musik: Mordent: oder in der Umkehrung



Pralltriller: [music], auch wohl Arpeggio — harfenmäßig rasches Nacheinanderschlagen der Töne eines Accords — gleichviel ob von oben nach unten: [music] oder in der Umkehrung: [music].)

213. Auf welcher Richtungslinie ist Brisé ausführbar?

Sowohl auf der Stelle, als auch unter Fortrücken nach jeder Richtung hin.

214. Welcher Unterschied findet zwischen Brisé und Entrechat statt?

Im Entrechat ist die Thätigkeit beider Füße gleichmäßig; im Brisé dagegen ist ein Fuß hauptsächlich thätig, der andere hülfreich mitwirkend.

215. Wie ist die Ausführung des Brisé?

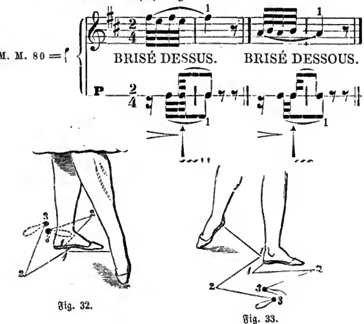


Fig. 32. Fig. 33.

Stets aus einer offenen Position, in welcher ein Fuß schwebend und zum Battiren bereit gehalten ist, während der andere den Schwerpunkt des Körpers stützt, beim Battiren hülfreich mitwirkt und gleichzeitig in beziehentlicher Richtung fortzurücken übernimmt.

216. Giebt es mehrere Arten des Brisé?

Ja. Man unterscheidet Brisé dessus (Fig. 32) und Brisé dessous (Fig. 33), je nachdem der in offener Position schwebend und bereit gehaltene Fuß zuerst vor oder zuerst hinter den stützenden Fuß einschlägt.

217. Kann Brisé auf verschiedene Weise beendigt werden?

Ja. Der Schlußfall kann stattfinden:

1) auf einem — dem im Battiren hauptsächlich thätiggewesenen — Fuß,

2) auf einem — dem stützend und beim Battiren hülfreich gewesenen — Fuß, und

3) auf beiden Füßen.

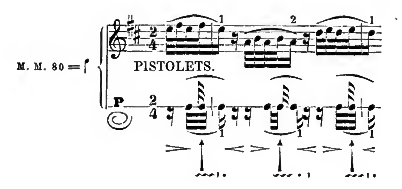
D. Pistolets (Ailes de pigeon).

218. Was sind Pistolets (oder Ailes de pigeon)?

Die Aufeinanderfolge oder das unmittelbare Aneinanderreihen mehrerer Brisés dessous, deren jedes aus der 2. Position beginnt und auf dem beim Battiren thätig gewesenen Fuße endigt, während der stützend und mitwirkend gewesene andere Fuß auf's Behendeste in die 2. Position ausfliegt und daselbst, in der Vorausnahme bereit zum nächstfolgenden Brisé dessous, schwebend verweilt. (Mus. Pralltrillerkette, auch wohl Arpeggio in der Wiederholung von unten nach oben.)

219. Auf welcher Richtungslinie ist dies ausführbar und was ist sonst zur Ausführung wesentlich nöthig?

Auf der Stelle und auf solcher auch im Umdrehen (en tournant).



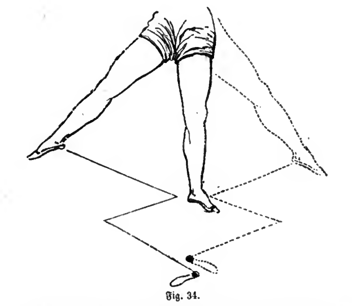


Fig. 34.

Das Gleichgewicht des Oberkörpers zu bewahren, trägt zum Gelingen der Pistolets das Meiste bei. Der Schwerpunkt fällt (1) in der zu accentuirenden Endigung jedes einzelnen Brisé dessous nur auf einen Fuß und wird bei Wiederholung desselben auf den andern Fuß, bei fortgesetztem Wiederholen aber immer abwechselnd von einem auf den andern Fuß übertragen. (Fig. 34.) — Alles kommt darauf an, den

Schwerpunkt rechtzeitig dem stützenden Fuße zu ertheilen, damit die Thätigkeit des andern Fußes auf keine Weise gehemmt sei.

Fünfzehnter Abschnitt.

Tanz-Schritte und -Tempi in periodischer Verkettung (Enchainements de pas et temps).

220. Was ist unter periodischer Verkettung zu verstehen?

Das Aneinanderreihen mehrerer, wenn auch unter sich verschiedener Tanzschritte zu gleichsam wie durch die sprachliche Interpunktion geordneten Sätzen mit ihren Einschnitten, und die Verbindung dieser zu einem schön gegliederten, nach dem Schlußfall hinstrebenden Ganzen.

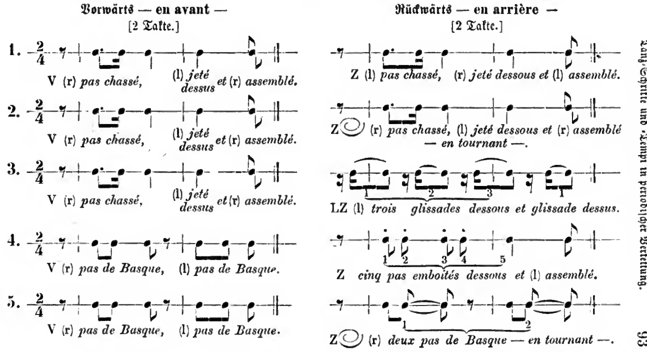
221. Wozu dienen solche Verkettungen und deren Ausführung?

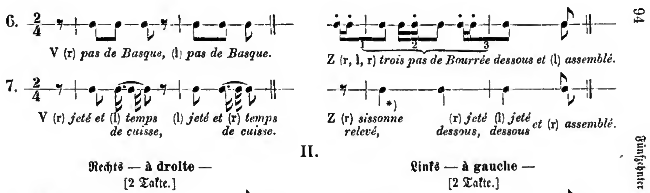
Theils als nützliche Uebungen zur Erlangung größerer Fuß-Fertigkeit, theils zu wirklicher Verwendung in den Gesellschafts-Tänzen.

Ist eine solche Verkettung in ihrer Anordnung geschmackvoll und fließend, so kann dieselbe, gleich wie eine aus guten Motiven zusammengesetzte Melodie dem Musiker, so dem Tänzer zum Vorbild dienen und dessen Erfindungsgabe zu neuen Formungen anregen.

222. Auf welcher Figur sind solche periodische Verkettungen am geeignetsten auszuführen?

Auf der Figur des 2. Contretanzes — Eté — (Vgl. 17. Abschn. 3), die augenfällig der Hauptfigur der Menuett entlehnt, als Typus zu bezeichnen ist. Nachstehend folgen einige solcher Perioden, die sich durch zweckmäßige Anordnung besonders empfehlen dürften.


I.
Vorwärts — en avant —
[2 Takte.]
1. 2/4
V (r) pas chassé, (l) jeté dessus et (r) assemblé.
2. 2/4
V (r) pas chassé, (l) jeté dessus et (r) assemblé.
3. 2/4
V (r) pas chassé, (l) jeté dessus et (r) assemblé.
4. 2/4
V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque.
5. 2/4
V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque.
Rückwärts — en arrière —
[2 Takte.]
Z (l) pas chassé, (r) jeté dessous et (l) assemblé.
Z (r) pas chassé, (l) jeté dessous et (r) assemblé — en tournant —.
1 2 3 1
LZ (l) trois glissades dessous et glissade dessus.
1 2 3 4 5
Z cinq pas emboités dessous et (l) assemblé.
1 2
Z (r) deux pas de Basque — en tournant —.



6. V (r) *pas de Basque*, (l) *pas de Basque*.

Z (r, l, r) *trois pas de Bourrée dessous et* (l) *assemblé*.

7. V (r) *jeté et* (l) *temps de cuisse*, (l) *jeté et* (r) *temps de cuisse*.

Z (r) *sissonne relevé*, *) (r) *jeté dessous*, (l) *jeté dessous* et (r) *assemblé*.

II.

Rechts — à droite —

[2 Takte.]

1. (r) *pas chassé*, (l) *jeté dessus* et (r) *assemblé*.

2. (r) *pas chassé*, (l) *jeté dessus* et (r) *assemblé*.

Links — à gauche —

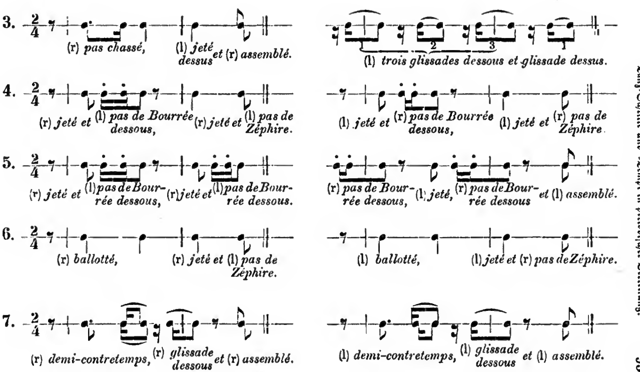
[2 Takte.]

(l) *pas chassé*, (r) *jeté dessous et* (l) *assemblé*.

(l) *pas chassé*, (r) *jeté dessus et* (l) *assemblé — en tournant —*.

---

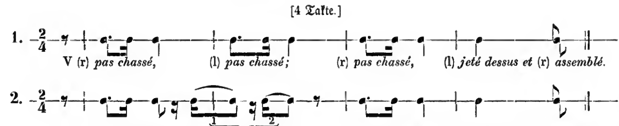
*) Man wird zuweilen die Bezeichnung des rechten oder linken Fußes durch den beziehentlich rechts oder links angestielten Notenkopf im Widerspruch finden mit der Angabe des Fußes durch den dem pas vorangestellten Buchstaben. — In solchem Falle wolle man festhalten, daß in der Note stets der stützende, der gleichzeitig thätige Fuß aber im Buchstaben zu erkennen ist.


3. 2/4
(r) pas chassé,
(l) jeté dessus et (r) assemblé.
1 2 3 1
(l) trois glissades dessous et glissade dessus.
4. 2/4
(r) jeté et (l) pas de Bourrée dessous,
(r) jeté et (l) pas de Zéphire.
(l) jeté et (r) pas de Bourrée dessous,
(l) jeté et (r) pas de Zéphire.
5. 2/4
(r) jeté et (l) pas de Bourrée dessous,
(r) jeté et (l) pas de Bourrée dessous.
(r) pas de Bourrée dessous,
(l) jeté,
(r) pas de Bourrée dessous et (l) assemblé.
6. 2/4
(r) ballotté,
(r) jeté et (l) pas de Zéphire.
(l) ballotté,
(l) jeté et (r) pas de Zéphire.
7. 2/4
(r) demi-contretemps,
(r) glissade dessous et (r) assemblé.
(l) demi-contretemps,
(l) glissade dessous et (l) assemblé.

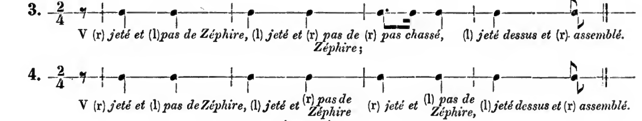
III.

Traversiren — traversé —

[4 Takte.]
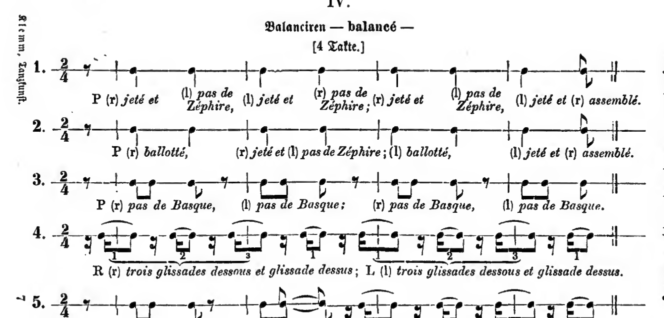




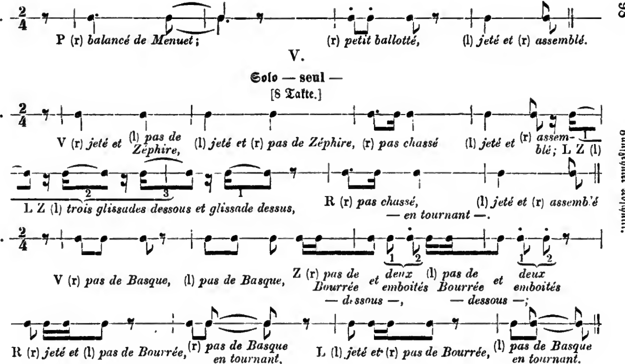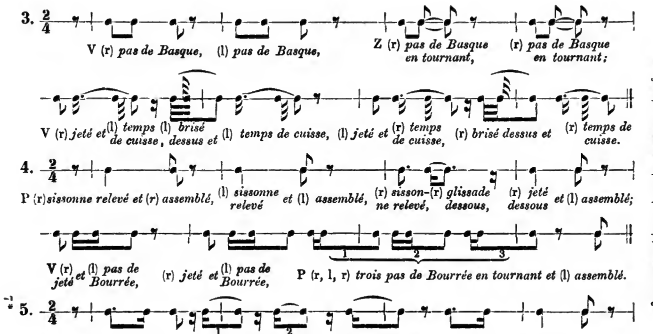


IV.
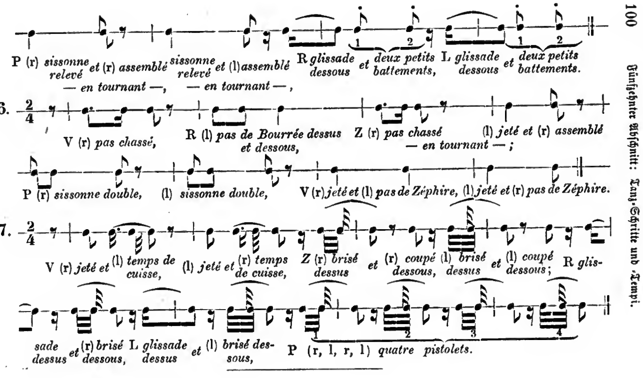
Balanciren — balancé —

[4 Takte.]




6.
P (r) balancé de Menuet; (r) petit ballotté, (l) jeté et (r) assemblé.
V.
Solo — seul —
[8 Takte.]
1.
V (r) jeté et (l) pas de Zéphire, (l) jeté et (r) pas de Zéphire, (r) pas chassé (l) jeté et (r) assem-blé; L Z (l)
L Z (l) trois glissades dessous et glissade dessus, R (r) pas chassé, (l) jeté et (r) assemb'é
— en tournant —.
2.
V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque, Z (r) pas de Bourrée et deux emboités (l) pas de Bourrée et deux emboités
— dessous —, — dessous —;
R (r) jeté et (l) pas de Bourrée, (r) pas de Basque en tournant. L (l) jeté et (r) pas de Bourrée, (l) pas de Basque en tournant.


3. 2/4
V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque,
Z (r) pas de Basque en tournant,
(r) pas de Basque en tournant;
V (r) jeté et (l) temps de cuisse, (l) brisé dessus et (l) temps de cuisse, (l) jeté et (r) temps de cuisse, (r) brisé dessus et (r) temps de cuisse.
4. 2/4
P (r) sissonne relevé et (r) assemblé, (l) sissonne relevé et (l) assemblé, (r) sissonne relevé, (r) glissade dessous, (r) jeté dessous et (l) assemblé;
1 2 3
V (r) jeté et (l) pas de Bourrée, (r) jeté et (l) pas de Bourrée,
P (r, l, r) trois pas de Bourrée en tournant et (l) assemblé.
5. 2/4
1 2
V (r) pas chassé, L (l) deux glissades dessous et dessus, R (r) glissade dessous, Z (r) pas chassé et (l) assemblé;


P (r) sissonne relevé et (r) assemblé sissonne relevé et (l) assemblé R glissade dessous et deux petits battements, L glissade dessous et deux petits battements.
— en tournant —, — en tournant —,
1 2 1 2
6. 2/4
V (r) pas chassé, R (l) pas de Bourrée dessus et dessous, Z (r) pas chassé (l) jeté et (r) assemblé
— en tournant —;
P (r) sissonne double, (l) sissonne double, V (r) jeté et (l) pas de Zéphire, (l) jeté et (r) pas de Zéphire.
7. 2/4
V (r) jeté et (l) temps de cuisse, (l) jeté et (r) temps de cuisse, Z (r) brisé dessus et (r) coupé dessous, (l) brisé dessus et (l) coupé dessous; R glis-
sade dessus et (r) brisé dessous, L glissade dessus et (l) brisé des-sous, P (r, l, r, l) quatre pistolets.
1 2 3 4

Sechszehnter Abschnitt.

Die Pirouette — La Pirouette —.

223. **Was bezeichnet der Ausdruck: Pirouette?**

Der Ausdruck allein — zusammengesetzt aus pied (Fuß) und rouette (Drehrädchen) — giebt schon einige Aufklärung.

Es wird damit das oftmalige, stetig zusammenhängende kreiselartige Umschwingen des Körpers, der dabei einzig und allein auf die am Boden verharrende Spitze eines Fußes gestützt ist, bezeichnet.

224. **Kommt die Pirouette auch im gesellschaftlichen Tanz*) zur Ausführung?**

Nein. Sie gehört ausschließlich dem theatralischen (Kunst-) Tanz an.



Fig. 35.

*) Es ist die Beschreibung dieser Kunstform nur deshalb beigefügt, um den für das Ballet sich Interessirenden eine hoffentlich willkommene Aufklärung über dieselbe zu verschaffen. D. Verf.

225. Giebt es mehrere Arten von Pirouetten?

Ja. Es sind entweder einfache oder zusammengesetzte. Alle lassen sich aber auf drei Grundformen zurückführen, die wiederum gemischt und mit kleinen Zuthaten versehen, unendlich Mannichfaltiges erscheinen lassen — Pirouettes composées —.

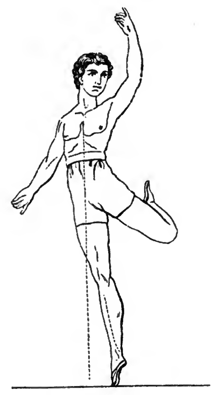


Fig. 36.

226. Welche drei Grundformen der Pirouette sind das?

1) In der zweiten Position (Fig. 35) à la seconde,
2) in der Attitüde (Fig. 36) . . en Attitude,
3) auf der Fußbiege (Fig. 37). . sur le cou-de-pied.

227. Nach welcher Richtung erfolgen ihre drehenden Umschwingungen?

Es sind nur zwei Richtungen möglich, nämlich:

1) Nach außen (en dehors), und
2) nach innen (en dedans).

Fig. 38 läßt in der vorbereitenden Stellung die Richtung nach außen erkennen, um die Pirouette auf dem linken Fuß;

Fig. 39 kündigt dagegen die Richtung nach innen an, um die Pirouette auf dem rechten Fuß in Ansatz zu nehmen.

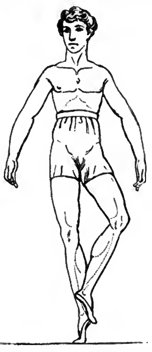


Fig. 37.

228. Welche Hauptmomente kommen bei ihrer Ausführung in Betracht?

Stets nur drei. Nämlich:

1) Die vorbereitende Stellung (den Ansatz) zu nehmen	Fig. 38 Fig. 39 Fig. 40	préparer ou prendre.

2) Die Umschwingungen abzuspinnen . . .			faire ou filer.
3) Solche anzuhalten und zu endigen	Fig. 41 Fig. 42 Fig. 43		arrêter et terminer.

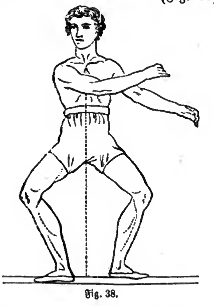


Fig. 38.

229. Wieviel Umschwingungen (tours) gehören zu einer Pirouette?

Mindestens drei. Eine Pirouette à 4 tours in vollster Reinheit, d. h. eine solche auf der Fußspitze allein, ohne Beihülfe der abwechselnd aufgestellten Ferse abgesponnen (filée), bezeugt schon erstaunliche Kunstfertigkeit des Ausführenden.

Weitere Umschwingungen kommen fast stets nur mittelst mehr oder weniger geschickt verhehlten Aufstellens der Ferse, auch wohl durch unmerkliches Aufhüpfen der Spitze zu Stande.

230. Welche Anforderungen stellt die Pirouette bei wahrhaft kunstgemäßer Ausführung?

Sie verlangt vollendetes Gleichgewicht (équilibre), unfehlbare Sicherheit (aplomb), ausgiebige Kraft und elegante

Ruhe, kurz: Die vollständige Herrschaft über den ganzen Körper.

Es muß der Pirouetteur alle Zehen des stützenden Fußes in der Weise gebrauchen, als wären dieselben eben soviel auf dem Erdreich ausgebreitete Wurzeln eines Baums; er muß sie gewissermaßen auf den Boden einbeißen lassen und sich solchergestalt anklammernd eine feste und sichere Basis schaffen. Tritt

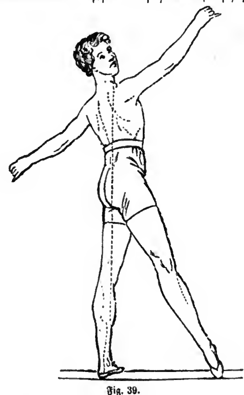


Fig. 39.

dagegen ein gewisses Schaukeln von der kleinen nach der großen Zehe und umgekehrt — veranlaßt durch die gewölbte Form, die der Endpunkt des stützenden Fußes annimmt — ein, und kommen dazu die Fußknöchel in's Wanken, so ist seine Standfestigkeit verloren und die Pirouette eine mißlungene.

Aber auch die Arme müssen bereit sein, den Körper zu seinem Umschwingen mit der nöthigen Kraft zu unterstützen; denn sobald sie die vorbereitende Position (Fig. 38, 39 u. 40) angenommen haben, dienen sie sofort dem Pirouetteur als Schwingkolben (Balancier).



Fig. 40.

231. **Welche Mischungen und Zuthaten sind bei den Pirouettes composees zulässig?**

Es müssen dieselben recht eigentlich der Willkür, oder besser: dem Geschmack des Ausführenden anheimgestellt werden.

Die nachstehenden Pirouettes composées sind die üblichsten:

1) Pirouette à la seconde (Fig. 35) übergehend in pirouette sur le cou-de-pied (Fig. 37).

2) Pirouette à la seconde (Fig. 35) übergehend in pirouette en attitude (Arabesque) (Fig. 44).

3) Pirouette à petits battements sur le cou-de-pied (Fig. 22 und 37).

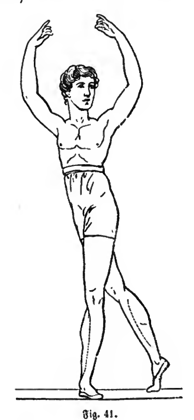


Fig. 41.

4) Pirouette à rond de jambe (Vgl. Fig. 25).

5) Pirouette avec fouetté (mit einem kräftig zu accentuirenden peitschenden Auf- und Abbewegen des freischwebenden Beins endigend).

6) Entrechat à 5 ouvert à la seconde (Vgl. Fig. 27) im

Biegen endigend, und unverweilt im allmählichen Strecken sich daranschließende Pirouette sur le cou-de-pied en tire-bouchon (Pfropfenzieher).



Fig. 42.

232. Wann kommt die Pirouette hauptsächlich zur Verwendung?

In der Regel mit der Bestimmung, eine Verkettung von Tanzschritten (Enchainement de pas) effectvoll und brillant abzuschließen.

Sie kann jedoch auch nach ihrem Abschluß mit dem freischwebenden Fuße sofort in einen andern daran sich schließenden Pas übergehen; dann aber ohne einen auf's Neue genommenen Ansatz nicht wieder beginnen.

233. Kommt durch die Pirouette Etwas zu besonderem Ausdruck und liegt in ihr eine gewisse Bedeutung?

Nein. Im Allgemeinen versinnbildlicht sie wirbelnde Lust und übermüthig aufrauschende Freudigkeit.

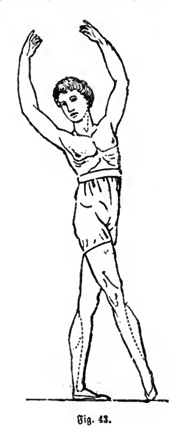


Fig. 43.

Die Ansicht, daß insbesondere Tänzerinnen sich ihrer als ein gestaltgebendes Mittel bedienen, um sich selbst und das sie leichtumfließende Gewand zu verlockender Erscheinung zu bringen, sei hier zwar erwähnt, jedoch als prüde und ungerechtfertigt bezeichnet.

Die Kunstfertigkeit der Beine steht auf ziemlich gleicher

Linie mit der Kehlfertigkeit der Stimme. Jene glänzt, das Auge mit magischer Gewalt verwirrend, in der Pirouette,



Fig. 44.

diese, das Ohr mit schmeichelnder Gewalt bethörend, in der Volate, Roulade und Fioritur.

Siebzehnter Abschnitt.

Gesellschafts- oder Salon-Tänze.

234. Ist eine Eintheilung der Gesellschaftstänze überhaupt möglich, und was entscheidet dabei?

Zunächst ihre Figur, dann die Zahl der zu ihrer Darstellung erforderlichen Paare.

235. Kommt in allen Tänzen eine Figur zur Darstellung?

Streng genommen, ja. Jede Figur, als solche, gehört einmal dem Raume an, und ist demnach ihr Gebrauch ein beschränkter; ferner aber auch der Zeit.

Obschon nun die Figur in Bezug auf letztere stets durch Musik-Rhythmen geregelt wird, so ist gleichwohl ihre Darstellung nicht immer auf die musikalischen Perioden eingeschränkt, vielmehr erscheint sie nur in einigen Tänzen streng an dieselbe gebunden (gebundene Weise — periodische Tanzfigur), in andern dagegen weniger streng an dieselbe gebunden (ungebundene Weise — freie Tanzfigur). Vgl. 116, 117, 118.

236. Wie findet demzufolge die Eintheilung der Gesellschaftstänze statt?

Man unterscheidet zwei Arten*) derselben, und zwar:

1) mit periodischer Figur:
   a) durch ein Paar — Menuett, Imperiale, Varsovienne, Sicilienne —
   b) durch mehrere Paare (in gerader Zahl) — Contretanz = Quadrille, Quadrille à la cour —
2) mit freier Figur:
   a) durch ein Paar — Walzer, Redowa, Galoppe, Redowaczka, Polka, Tyrolienne, Esmeralda, Polka-Masurka, Krakowiak, Rheinländer Polka, Kreuzpolka.
   b) durch mehrere Paare (in gerader oder ungerader Zahl) — Polonaise, Masurka, Cotillon —.

Alle vorgenannten Tänze finden, wennschon in etwas veränderter Aufeinanderfolge, nachstehend genaue Beschreibung:

*) Ueblicher, obschon weniger richtig ist die Eintheilung in 1) Figuren-Reihen-, Colonnen-) Tänze und 2) Rund- (Kreis-) Tänze.

1.

Die Polonaise (**La Polonaise**).

237. Was ist die Polonaise und wessen Ursprungs?

Ein festlicher Reigen (Umgang), durch eine beliebige Anzahl von Paaren, mit mannichfaltigen Abwechselungen (Touren), und in der Regel als Einleitung bei Tanzfesten dargestellt. — Der Ursprung kennzeichnet sich durch den Namen.

238. Was prägt sich darin aus?

Etwas Pathetisch-Feierliches, verbunden mit ritterlicher und feiner Galanterie.

239. Welche Taktart hat die Musik der Polonaise?

Den $^3/_4$ Takt (M. M. 88 = ♩) mit dem Accent auf dem ersten Takttheil.

240. Auf welche Weise wird sie ausgeführt und was ist hauptsächlich dabei zu beobachten?

Alle daran theilnehmenden Paare stellen sich hinter einander, zuweilen auch im Kreise neben einander auf. Der letzteren Art der Aufstellung dürfte der Vorzug zu geben sein, weil dadurch dem vortanzenden Paare Gelegenheit geboten ist, im Vorbeigehen an den übrigen Paaren dieselben zur Nachfolge einzuladen. Die Hauptrolle (Führung) ist dem vortanzenden Paare zugetheilt.

Der Vortänzer, auf seine rechte Hand die linke seiner Dame empfangend, ladet dieselbe durch eine Verbeugung, die huldvoll zu erwidern ist, zum Beginn des festlichen Umgangs ein. Das erste Paar setzt sich hierauf mit gemessenen Schritten vorwärts und somit den ganzen Zug (Queue) der ihnen nachfolgenden Paare, denen der Reihe nach gleichfalls Verbeugung und Einladung obliegt, allmählich in Bewegung und hat auf gutes und stetes Zusammenhalten des festlichen Zugs gebührende Rücksicht zu nehmen, weil davon das Gelingen der Touren großentheils abhängig ist.

241. Kommen dabei künstliche Schritte (Pas) in Anwendung?

Nein. Es genügt ein anmuthiges Schreiten, welches, sofern es den Rhythmus der Musik bezeichnet, schon dadurch etwas

Losgebundenes und Mannichfaltiges erhält, daß abwechselnd der rechte und der linke Fuß den ersten Takttheil accentuirt.

242. Was ist in Bezug auf Touren bemerkenswerth und wie lassen sich solche darstellen?

Man unterscheidet sie nach Art und Gelegenheit ihrer Anwendung: a) im Vorwärtsschreiten, b) im Seitwärtsschreiten.

Für die Art ihrer Ausführung ist ebensowohl die Räumlichkeit als die Anzahl der Paare maßgebend.

a) Touren*) im Vorwärtsschreiten.

1) Die zwei Colonnen.

Das vortanzende Paar nehme den Augenblick wahr, der ihm eine Langseite des Saals zu freier Verfügung stellt. Es trenne sich, jedoch am Orte verweilend, und gestatte dem zweiten Paare den Durchgang gleichfalls zum Verharren, ebenso dem dritten und allen folgenden Paaren. In dessen Folge werden sich allmählich zwei Colonnen — einerseits Herren, andererseits Damen — alleenartig bilden, die von allen Paaren durchschritten werden. Unmittelbar dem letzten Paare folgend, beginnt nun auch das vortanzende Paar mit dem Durchzug und spinnt sich dadurch diese Tour in derselben Weise, wie sie angesponnen wurde, wieder ab.

2) Die Fontaine.

Diese Tour wird durch den in der Mitte des Saals auszuführenden Aufmarsch — je 2 Paare neben einander — vorbereitet. Sofern diese 2 Paare, an dem einen Ende des Saals angekommen, sich von einander trennen und beziehentlich nach links und nach rechts sich abtheilen, so entstehen daraus zwei Züge, die auf gleicher Richtungslinie die Langseiten des Saals hinschreiten und am andern Ende desselben wieder auf einander

*) Man erwarte hier, sowie bei den übrigen Gesellschaftstänzen nicht eine Beschreibung aller vorkommenden Touren. Der Umfang dieses Werkchens läßt eine solche nur im beschränktesten Maße zu. — Es können daher für jeden Gesellschaftstanz nur einige gewählte Touren Platz finden.

treffen. Ihren Weg immer weiter verfolgend, durchbrechen die Züge einander. (Fig. 45.)

3) Die kleinen Kreise.

Dieselbe Vorbereitung im Aufmarsch zu je 2 Paaren, die in zwei Züge rechts und links sich abtheilen, beim Auf-

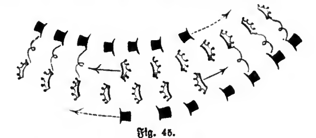


Fig. 45.

einandertreffen sich zu kleinen Kreisen (ronds à quatre) vereinigen und sich in dieser Figur auf derselben Linie, die der Aufmarsch bezeichnete, ringelnd vorwärts bewegen.

Diese kleinen Kreise lösen sich, sobald sie von allen Paaren gebildet sind, wieder auf und es können aus denselben die Reihen zum Seitwärtsschreiten vorbereitet werden, bei welchem die Dame des vortanzenden Paars stets Vortritt und Führung übernimmt.

b) Touren im Seitwärtsschreiten.

Der umsichtigen Führung des vortanzenden Paares ist es anheimgegeben, dabei die Figur auf den mannichfaltigsten Linien zu bezeichnen, sie zwar zu verwickeln, aber nicht zu verwirren und stets die Lösung (den Ausweg) im Auge zu behalten.

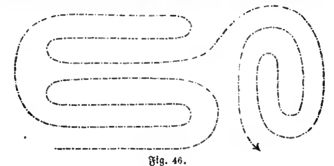


Fig. 46.

4) Die Labyrinthgänge.

Die Andeutung (Fig. 46) wird genügen.

5) Die Schlangenlinien.

Vorbereitung: Aufmarsch in der Mitte des Saals — je 2 Paare neben einander. — Das erste Doppelpaar, von der Dame des Vortänzers nach rechts geleitet, durchschlingt auf der bezeichneten Linie die übrigen, theils in fester Stellung verharrenden, theils im allmählichen Vorrücken begriffenen Paare. (Fig. 47.) — Das Durchschlingen wird von allen Doppelpaaren nacheinanderfolgend nachgeahmt. —

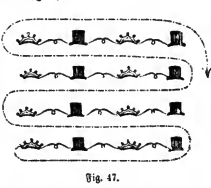


Fig. 47.

Die Endigung dieser Tour kann auf zweierlei Art geschehen. Entweder schließen sich die Doppelpaare, welche die Schlangenlinien durch alle übrigen Paare beendigt haben, hinter das letzte Doppelpaar wiederum an u. rücken allmählich immer weiter vor, bis sie zuletzt auf den Platz gelangen, von dem die Tour begann, oder die im Durchschlingen begriffenen Doppelpaare bilden, im Seitwärtsschreiten mit gegebener Hand sich aneinanderreihend, eine immer mehr sich verlängernde Kette.

6) Die Guirlande.



Fig. 48.

Deren Aufstellung (Fig. 48). Deren Ausführung geschehe auf beliebiger Linie. (Vgl. Fig. 46.)

2.

Die Menuett nach Soffitte (Le Menuet de la cour).

243. Was ist die Menuett und wessen Ursprungs?

Ein ernster und langsamer Tanz unter zwei Personen, mit eigens ihm angehörigen bereits erklärten und beschriebenen Pas, die auf der Figur des Buchstaben Z *) ausgeführt werden. Die Menuett (v. franz. menu, latein. minutus — klein, zierlich) ist französischen Ursprungs (aus der ehemaligen Provinz Poitou, deren Hauptstadt Poitiers, stammend).

244. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Hoheit und Würde, Zierlichkeit und Huld, etwas Selbstgefälligkeit nicht ausgeschlossen.

245. Welche Taktart und welche Form hat die Musik der Menuett, und wie ist sie vorzutragen?

Den $3/4$ Takt (M. M. 56 = ♩). Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil; es ist aber auch der dritte Takttheil, wenn nicht in der Tonfigur der Oberstimme, dann jedenfalls durch die Mittel- und Grundstimme hervorzuheben.

Die Musik der Menuett besteht aus zwei Theilen, je zu acht Takten und einem sogenannten Trio, das ebenfalls zwei Theile zu je acht Takten enthält, daher, weil jeder Theil zu wiederholen ist, aus 64 Takten. —

In dieser Weise ist die Menuett-Musik zweimal zu durchspielen und mit nochmaligem Beginn des ersten Theils und dessen Wiederholung zu endigen. Mithin sind zu einer vollständigen Menuett 144 Takte erforderlich.

246. In welcher Anordnung ist die Menuet de la cour ausführbar und wie darzustellen?

Die Kenntniß der vier dazu erforderlichen Pas (Menuettpas — rechts und links, Vorpas und Balancé) wird voraus-

*) Ursprünglich auf der Figur des Buchstaben S. — Die Anordnung der Menuett, welche zuerst am französischen Hofe Eingang fand (Menuet de la cour), wird dem seinerzeit berühmten Tänzer Pécour (1674—1729) zugeschrieben. — Obschon sie aus der Reihe unserer jetzigen Gesellschafts-Tänze verdrängt ist, so wird sie gleichwohl für alle Zeiten ein unentbehrliches und unersetzliches Lehrmittel bleiben.

zesetzt. (Vgl. 163—171.) Die Menuett zeigt in ihrem ganzen Zusammenhange folgende drei Hauptmomente:

1) Einleitung,
2) Darstellung der Hauptfigur: Z, (vgl. Fig. 53 u. 76).
3) Endigung.

Der Einleitung gehen zwei Verbeugungen (Begrüßungen) voran, deren erste der anwesenden Gesellschaft gilt, während die zweite als gegenseitige Ehrenerweisung der Ausführenden zu betrachten ist.

Der Endigung folgen dieselben zwei Verbeugungen (Begrüßungen).

Eine erschöpfende Beschreibung der Menuett geben zu wollen, wäre ein vermessenes Vorhaben, das an der Unmöglichkeit, die ihr eigenthümlichen Feinheiten und die mannichfachen Abschattungen ihrer einzelnen Theile, die wiederum in einer unbeschreiblichen Verschmelzung sich zum Ganzen einigen, wiederzugeben, scheitern müßte.

Daher möge als gewagter Versuch angesehen und aufgenommen werden nachstehende

Erklärende Beschreibung der Menuett.

Der Herr führt die Dame, deren linke Hand auf seiner rechten empfangend, dem zum Beginnen auserſehenen Platze zu, bleibt links ihr zur Seite und verläßt ihre Hand.

Takte

Musik-Vorspiel, vorbereitend zum rechtzeitigen Beginn. 8

3. Position. 1. Position.



Fig. 49.

Beide: mit dem rechten Fuße einen Schritt rechts, dem sich der linke Fuß zum Zweck einer Verbeugung des Herrn in die 1. Position, der Dame in die 3. Position beziehentlich an und vor den rechten Fuß nachzieht. — Mit der ersten Schrittbewegung empfängt der Herr die Hand der Dame wieder in oben bezeichneter Weise. 2

Takte

Der Herr geht mit dem linken Fuß, die Dame mit dem 1
rechten Fuße zurück in die 4. Position, sie degagiren
auf den zurückgestellten Fuß, und

Beide erneuern den Schritt vorwärts mit dem vorn 1
gestreckt und schwebend gebliebenen Fuße und drehen
sich auf demselben in einer Viertel-Wendung, die in
der 1. Position beschließt, einander zu:



Fig. 50.

Beide: der Herr links, die Dame rechts einen Schritt 2
zur Seite, dem sich der andere Fuß zum Zweck einer
zweiten Verbeugung nachzieht. — Vor dieser Verbeugung ist die gegebene Hand zu verlassen.

Beide kehren — der Herr rechts, die Dame links — 2
durch einen Pas seitwärts (die Dame macht diesmal
ihren Pas links im Gegensatze und ausnahmsweise
gleichmäßig mit dem des Herrn) auf den Anfangs eingenommenen Platz zurück. Die Hand wird dazu beiderseits wieder gegeben.

1) Einleitung.

Das Ausführen der Dame:

Beide mit dem rechten Fuß beginnend, einen Vorpas. 2
Die Dame wiederholt diesen Vorpas; der Herr da- 2
gegen macht gleichzeitig einen Pas rechts, und da sie
mit diesen beiden Pas um einander drehend sich bewegen, so gelangen sie aus folgender Stellung:

in diese:

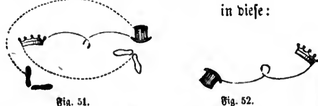


Fig. 51. Fig. 52.

in welcher sie, die bisher gegebene Hand verlassend, 4

	Takte
durch den Pas rechts (diesen zweimal auszuführen) sich trennen, dabei allmählich etwas zurückweichend nach der zur Hauptfigur erforderlichen Stellung hinstreben und diese vollständig erreichen, während sie den Pas links ausführen.	4

2) Darstellung der Hauptfigur (Fig. 53).



Fig. 53.

Dieselbe wird vollständig durch zwei Vorpas en passant (im kürzern und modernen Ausdruck: traversé),	12 / 12
den Pas rechts (doppelt) und den Pas links bezeichnet und dies in derselben Aufeinanderfolge dreimal wiederholt.	12
Balancé und vorbereitetes Erheben des rechten Arms und der Hand,	2
die sie sich beiderseits geben (tour de main) unter Ausführung von drei Vorpas und hierauf	6
mit den Pas rechts (doppelt) allmählich auf die Hauptfigur zurückweichen. Die rechte Hand kehrt dabei in langsamer Senkung zur anfänglichen Haltung zurück.	4

Takte

Balancé und vorbereitetes Erheben des linken Arms und 2
der Hand, die sie sich beiderseits geben (tour de main) 6
unter Ausführung von drei Vorpas und hierauf
mit den Pas rechts (doppelt) allmählich auf die Hauptfigur 4
zurückweichen. Die linke Hand kehrt dabei in langsamer
Senkung zur anfänglichen Haltung zurück.
Pas links. 4
Die Hauptfigur, durch zwei Vorpas (traversé), den 12
Pas rechts (doppelt) und den Pas links bezeichnet, in 12
dreimaliger Wiederholung. 12

3) Endigung.

Balancé und vorbereitetes Erheben beider Arme und 2
Hände,
die sie sich beiderseits geben (tour de mains) unter Aus- 4
führung zweier Vorpas, wodurch Beide auf die durch Fi-

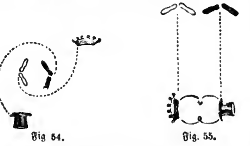


Fig 54. Fig. 55.

gur 54 bezeichnete Stelle gelangen und von da — der Herr
rechts, die Dame links — (Fig. 55) durch einen Pas 2
seitwärts (die Dame macht diesmal ihren Pas links
im Gegensatze und ausnahmsweise gleichmäßig mit dem
des Herrn) auf denselben Platz, wo die Menuett von
Beiden begonnen wurde, zurückkehren.

Es folgen nun dieselben zwei Verbeugungen, wie 8
zu Anfang, mit dem Unterschiede, daß mit dem 7. und
8. Takte kein Zurückkehren auf den Anfangsplatz statt-
findet, mit der zweiten Verbeugung vielmehr die Me-
nuett als beendet zu betrachten, der Dame die Hand zu
reichen und dieselbe mit Ehrerbietung zu geleiten ist.

Dem im Vorstehenden über die Menuett Gesagten ist kaum noch etwas hinzuzufügen, denn die Erklärung ist eine durchaus deutliche. Jedoch ist es immerhin wünschenswerth, an dieser Stelle der neueren Zeit Rechnung zu tragen und in einer Revue (älterer) gewesener und vergessener Menuette (es waren deren sehr viele) zu gedenken; man hatte eine Menuet simple — à la reine — de la cour — en quatre — en six — en huit — Anglaisen-Menuett — Post- — Polnische — Jäger- — Harfen- — Vexir- und Ochsen-Menuett — Windmühlen- — Klimper- — Es- oder S-Menuett — Menuett Bergotino — Dauphin — d'Anjou — à la Vigano — d'Espagne — Potsdamer — Berlin — Holstein — Hannover — Dreimal — Pökelfleisch-Menuett und noch andere, von denen leider bis zur Neuzeit die wenigsten erhalten blieben.

Es sind in einigen Werken von L. Rameau 1734, Mr. Pecour 1712, M. Feuillet, dessen Aufzeichnungen in einem Gottfried Taubertschen Werk „Der rechtschaffene Tanzmeister" 1717 wiedergegeben sind, Menuette zu finden, die jedoch, als ungepflegt, hinfällig geworden.

Seit 1891 nun ist die Menuett (das Menuet) wiedererstanden und sind seitdem einander wohl im Titel gleiche, aber an Melodie und Taktzahl als auch in der Choreographie einander sehr widersprechende erschienen.

Es soll und kann hier keine Kritik geübt, sondern nur für jeden, der sich dafür interessirt, auf die von der Genossenschaft deutscher Tanzlehrer geordneten und allgemein angenommenen Menuette à la reine und de la cour, sowie eine Gavotte der Kaiserin hingewiesen werden. Dieselben sind im Verlage der Theaterbuchhandlung von Eduard Bloch in Berlin erschienen.

3.

Der französische Contretanz (La Contredanse française).

247. Was ist der Contretanz und wessen Ursprungs?

Ursprünglich ein englischer (Country dance — ländlicher Tanz), etwa seit 1710 in Frankreich eingebürgerter Tanz, aus mehreren Theilen (Haupt-Figuren) bestehend, der in der Regel von vier im Viereck (Carré) aufgestellten Paaren ausgeführt wird.

248. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Gegenseitige Zuvorkommenheit, artiges, glattes Wesen — ein lebendes Bild guter Gesellschaft und ihrer conventionellen Formen.

249. Was ist unter Contretanz-Quadrille — Quadrille française — zu verstehen?

Die ganze Form des Contretanzes zu vier Paaren*), in bestimmter Aufeinanderfolge seiner 5 oder 6 Theile (Haupt-Figuren).

250. Wodurch entsteht ein solcher Theil (eine solche Haupt-Figur)?

Durch unmittelbares Aneinanderreihen mehrerer periodischer Figuren. Jede derselben ist auf 8 Musiktakte berechnet, erscheint aber auch zuweilen in zwei Sätzen, je zu 4 Takten, abgetheilt.

251. Wieviel Theile (Haupt-Figuren) enthält die übliche Contretanz-Quadrille und unter welchen Namen sind dieselben bekannt?

Es giebt deren fünf: Pantalon, Été, Poule, Pastourelle und Finale benannt. Eine sechste Haupt-Figur, Trénis benannt, wird zuweilen noch eingeschoben.

*) Zwar können auch mehr Paare daran Theil nehmen, jedoch nur in gerader Zahl, des nothwendig gegenseitigen Bezugs (vis à vis) wegen.

In diesem Falle haben die im Carré doppelt nebeneinander aufgestellten Paare auch die Ausführung der Figuren mit doppelter Personenzahl gemeinschaftlich und gleichzeitig zu unternehmen.

Nur die üblichen sechs Haupt-Figuren der Contretanz-Quadrille gestatten eine solche doppelte Aufstellung; bei neueren und verwickelteren Figuren ist sie fast immer störend.

252. Giebt es noch außerdem Contretanz-Quadrillen mit andern Figuren?

Ja, in beträchtlicher Anzahl und unter den verschiedensten Namen. Die letztern sind oft weniger den Figuren, als der Musik oder dem charakteristischen Costüme der Darstellenden entsprechend gewählt und dürften in den meisten Fällen lediglich als Unterscheidungszeichen zu gelten haben. — Ihre periodischen Figuren sind theils wirklich neu erfundene, theils Variationen über die üblichen Figuren, zuweilen auch nur anders beliebte Anordnungen der letztern.

253. Welche Taktart hat die Musik des Contretanzes und in welcher Weise ist sie vorzutragen?

Theils den $^6/_8$ (M. M. 88 = ♩.), theils den $^2/_4$ Takt (M. M. 84 = ♩). In der Regel beginnt die erste Haupt-Figur im $^6/_8$ Takt, die zweite regelmäßig im $^2/_4$ Takt. Der Wechsel der Taktart bei jeder Haupt-Figur verfehlt seine erhebende Wirkung nicht, besonders wenn der $^6/_8$ Takt etwas munter genommen wird.

Was den Musik-Vortrag betrifft, so ist des Gebrauchs zu erwähnen, daß die ersten acht Takte für die Tanzenden nur als Vorspiel gelten, dem sie zum Zweck eines pünktlichen Beginnens der Haupt-Figur lauschend zuhören*). Dadurch wird es erklärlich, daß diese ersten acht Musiktakte, nachdem die Musik einer Haupt-Figur einmal ganz durchspielt ist, stets die Schluß-Klausel derselben bilden.

Ferner ist zu beachten, daß die Musik der ersten Haupt-Figur (Pantalon) zweimal, die der übrigen aber viermal zu durchspielen ist.

*) Die Meinung, das Musik-Vorspiel der ersten acht Takte sei dazu vorhanden, daß jedes Paar zuerst sich gegenseitig verbeugen und dann die im Carré ihm Zunächststehenden auf gleiche Weise begrüßen könne, ist eine durchaus irrige. Das Vorspiel bezweckt nichts Anderes, als die Tanzenden vom Wechsel der Taktart zu unterrichten und ihnen Gelegenheit zu geben, sicher im Tempo einsetzen zu können. Eine zwölfmalige Verbeugung in einer Quadrille ist eben so unnütz als abgeschmackt. — Mit einer Verbeugung beim Beginn der ersten Haupt-Figur und zwei Verbeugungen, die in der Coda des Finale nach dem letzten Chassé croisé et rechassé huit das demi-balancé vertreten, ist dem Schicklichen vollständig Genüge geleistet.

254. Welche Pas finden dabei Anwendung?

Fast alle, deren erklärende Beschreibung vorausgegangen ist. Geschmack in ihrer Anordnung und Anwendung, sowie passendes Aneinanderreihen (Enchainement) zu anmuthiger Mannichfaltigkeit ist dabei wesentliche Bedingung.

255. Man sieht aber in neuerer Zeit künstliche Pas im Contretanz nur selten, dagegen oft kunstlose und einfache Schritte darin verwendet. Was für einen Grund mag diese Willkür haben?

Die Richtigkeit dieser Beobachtung läßt sich nicht ableugnen. Die willkürliche Verabsäumung künstlicher Tanzschritte mag wohl im Allgemeinen in einer gewissen Bequemlichkeitsliebe, bei Damen insbesondere in der Schonung der Toilette begründet sein. Die feine Welt hat freiwillig entsagt, auf Bällen durch Fußfertigkeiten zu glänzen; sie hat aber keineswegs dadurch die Grazie in der mannichfaltigsten Körperbewegung verbannt, dieselbe vielmehr sich zu bewahren gewußt für die Tempi der einfachen, anmuthigen Tanzschritte im elastisch hingleitenden und wallenden Gang. Dieses ungezwungene, leichte Fuß-Schlürfen, das in der Regel mit dem Ausdruck des Behagens und Sichgenügens begleitet, kunstgemäße Schritte (Pas) nur flüchtig anzudeuten scheint, schließt die zuvor erlangte Kenntniß dieser letzteren keineswegs aus und ist in der That nicht gar so leicht, als daß es von solchen, denen gründliche Unterweisung in der Kunst fremd geblieben ist, sofort mit Glück nachgeahmt werden könnte.

Dem herrschenden Geschmack hierin entschieden entgegenzutreten, dürfte sehr gewagt sein.

Bei der Schreibekunst, auf welche der von Meistern der höhern Tanzkunst oft angewendete lobende Ausdruck: danse écrite hinzielt, zeigt sich etwas ganz Aehnliches. Auch sie hat ihre Grundlagen und festgestellten Regeln, deren Beobachtung in Bezug auf Grundstriche, Züge, einzelne und verbundene Buchstaben, Wörter und Sätze, in enger Linien-Begrenzung den Schülern streng anempfohlen wird. — Es bilden sich gleichwohl die Handschriften später sehr verschieden aus; dem Kenner entgeht es aber im Betrachten, auch der freiesten und

flüchtigsten Schriftzüge, nicht, wenn dieselben von guter Methode Zeugniß geben.

256. **Wie wird die Aufstellung eines Carré bewirkt und wie die Ausführung einer in ihren Theilen vollständigen Contretanz-Quadrille erzielt?**

Dies findet Beantwortung durch Fig. 56 und durch nachstehend

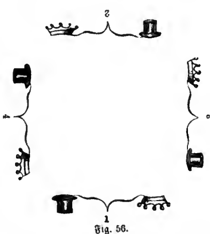


Fig. 56.

Erklärende Beschreibung der gebräuchlichsten Haupt-Figuren der Contretanz-Quadrille.

I. Le Pantalon.	Takte
1. Chaîne anglaise entière. — Zwei sich gegenüberstehende Paare (1, 1 u. 2, 2) bezwecken ihre Plätze zu vertauschen. Sie bewegen sich daher gleichzeitig vorwärts, geben sich — die Herren den ihnen begegnenden Damen und diese jenen — zuerst die rechte Hand, dann bei der zweiten Begegnung die linke Hand und befinden sich somit durch eine Demi-chaîne anglaise auf den gewünschten Plätzen. Sie wiederholen dasselbe auf gleiche Art und kehren durch die andere Hälfte der Chaîne anglaise auf die früher innegehabten Plätze zurück.	8
2. Balancé. — Zur Ausführung desselben wendet	4

sich jeder der beiden Herren seiner Dame und diese sich ihm zu, und — Takte

Tour de main — geben sich die rechte Hand, um eine einmalige tour (im Vorwärtsschreiten) um einander auf ihrem Platze auszuführen. 4

3. Chaîne des Dames. — Beide Damen (1, 2) der sich gegenüberstehenden zwei Paare geben sich in der Absicht, ihre Plätze zu wechseln, im Begegnen beiderseits die rechte Hand und sodann die linke Hand den ihnen mit der linken Hand entgegenkommenden vis-à-vis-Herren (2, 1). Die letzteren haben sich nämlich gleichzeitig mit der Entfernung ihrer Damen seitwärts rechts zu begeben, um die ihnen entgegenkommende vis-à-vis-Dame mit der linken Hand zu empfangen. 8

Beide Damen wiederholen nun sofort ganz dasselbe, während beide Herren gleichzeitig und in gleicher Weise, wie vorher, zum Empfang ihrer Damen sich seitwärts rechts begeben.

4. Demi-promenade*). — Bei der Endigung der vorigen Figur hielt jeder der beiden Herren seine linke Hand mit der linken seiner Dame vereinigt. Es kann nun noch die rechte Hand, unter die linke kreuzend, beiderseits gegeben und so mit verschlungenen Händen vertauschen beide Paare (1, 1 u. 2, 2) ihre Plätze, so zwar, daß in der Begegnung beider Herren linke Schulter der annäherndste Punkt wird, und beide Damen auf ihrem Wege die äußere Kreislinie beschreiben, und — 4

Demi-chaîne anglaise. — Mit dieser kehren beide Paare auf ihre anfänglichen Plätze zurück. 4

[Einmalige Wiederholung durch die zwei andern Paare, gemeinschaftlich begonnen.]

---

*) Der Ausdruck: Demi-queue du chat ist veraltet.

2. L'Été.

	Takte
1. En avant deux (et en arrière). — Der Herr (1) und die ihm gegenüberstehende Dame (2) kommen sich vorwärts auf halbem Wege entgegen, entfernen sich jedoch wieder eben so weit zurück, und —	4
A droite et à gauche — weichen seitwärts rechts und links aus.	4
2. Traversé — wechseln, bei der rechten Schulter an einander vorübergehend, ihre Plätze, und —	4
A droite et à gauche — weichen nochmals seitwärts rechts und links aus.	4
3. Retraversé et balancé — kehren, wiederum in gleicher Weise an einander vorübergehend, auf ihre Plätze zurück, sehen sich von den Zurückgebliebenen [beziehentlich von seiner Dame (1) und von ihrem Herrn (2)] durch deren gleichzeitig mit dem Retraversé zu beginnendes Balancé empfangen und —	4
Tour de main — beide Paare (1, 1 u. 2, 2), jedes für sich, stellen dadurch ihre Wiedervereinigung dar.	4
[Dreimalige Wiederholung durch die drei andern (vis à vis) Paare, nach einander begonnen.]	

---

3. La Poule *).

	Takte
1. Traversé. — Der Herr (1) wechselt mit der ihm gegenüberstehenden Dame (2) den Platz (bei der rechten Schulter an einander vorübergehend), und —	4
Retraversé par la main gauche — Beide kehren	4

*) Es ist zuweilen eine andere Anordnung in der Aufeinanderfolge der Haupt-Figuren beliebt worden, so zwar, daß als dritte: Pastourelle, als vierte: Poule, als fünfte: Trénis zur Ausführung kommt. — Streng genommen sollten die Figuren: Pastourelle und Trénis niemals in einer Contretanz-Quadrille getanzt werden, sondern nur eine von beiden. Will man aber durchaus beide Figuren in einer Quadrille tanzen, so scheint in diesem Fall die Trennung derselben durch Poule allerdings und deshalb gerechtfertigt, weil Pastourelle und Trénis in allzu großer Aehnlichkeit sich zeigen.

	Takte
auf demselben Wege unter Geben der linken Hand zurück, ohne dieselbe zu verlassen,	
2. Balancé, quatre en ligne — geben vielmehr die rechte Hand den Zurückgebliebenen und zwar der Herr in die rechte Hand seiner Dame, die Dame in die rechte Hand ihres Herrn (1, 1 u. 2, 2) zum gemeinschaftlichen Balancé auf einer Linie, und —	4
Demi-promenade — beide Paare (1, 1 u. 2, 2) vertauschen ihre Plätze und übernehmen dabei beide Herren die Führung, bei der linken Schulter an einander vorübergehend.	4
3. En avant deux et en arrière. — Derselbe Herr und dieselbe Dame, welche diese Haupt-Figur begonnen hatten (1, 2), gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit wieder zurück, und —	4
à droite et à gauche weichen seitwärts rechts und links aus.	4
4. En avant quatre et en arrière. — Beide Paare (1, 1 u. 2, 2) gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit wieder zurück, und —	4
Demi-chaîne anglaise — gewinnen dadurch ihre anfänglichen Plätze wieder.	4
Dreimalige Wiederholung durch die drei andern (vis à vis) Paare, nach einander begonnen.]	

---

4. La Trénis*).

	Takte
1. Un Cavalier et sa Dame (1, 1) en avant et arrière, deux fois. —	8
2. Le Cavalier traverse au milieu de deux Dames. — Der verlassene Herr (1) bezeichnet vorwärts die gerade Linie bis zum gegenüberstehenden Herrn, solche mit Rechtsumkehrung endigend, und	8

*) Nach dessen Erfinder, Trenitz, einem seinerzeit (1800) berühmten Tänzer, benannt.

Takte

kommt auf dieselbe Weise wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück, während beide Damen (2, 1) ihn zweimal umkreisen (in dessen Folge sich zweimal begegnen) und ihn dabei stets im Auge behalten. — Dieses Umkreisen endigt zugleich mit der Rückkehr beider Damen auf ihre anfänglichen Plätze.

3. Balancé et tour de main } Ganz gleich mit der 2. und 3. periodischen Figur des Pantalon (s. d.). 4 4

[Dreimalige Wiederholung durch die drei andern Paare, nach einander begonnen.]

---

5. La Pastourelle *).

Takte

1. Un Cavalier et sa Dame en avant et en arrière, deux fois. — Ein Paar (1, 1) geht vorwärts und zurück, wiederholt dies noch einmal, wobei jedoch der Herr allein zurückkehrt, während seine Dame an die linke Seite des ihr gegenüberstehenden Herrn (2) sich begiebt. 8

   Der Letztere (2) hat inmittelst die linke Hand seiner Dame (2) auf seiner rechten empfangen, somit sich auf den Besuch vorbereitet, und empfängt die ankommende fremde Dame (1) mit der linken Hand, —
2. En avant trois, deux fois — führt nun beide Damen (2, 2, 1) vor und zurück und wiederholt dies noch einmal. 8
3. Le Cavalier seul. — Der verlassene Herr (1) ergeht sich allein (solo) auf selbstgewählten Tanzlinien, dem gegenüberstehenden Paare und seiner Dame sich allmählich nähernd. 8

---

*) Diese Haupt-Figur wird zuweilen unter dem Namen: Les Grâces getanzt. In diesem Falle begiebt sich in der 1. periodischen Figur der Herr (1) an die rechte Seite der ihm gegenüberstehenden Dame (2). In Folge dessen wird die 2. periodische Figur von einer Dame mit zwei Herren, die 3. Figur von einer Dame (solo) ausgeführt.

Takte

4. Demi-rond à gauche. — Beide Herren — ein 4
jeder die linke Hand seiner Dame auf seiner rechten
empfangend — bewegen sich (1, 1 u. 2, 2) links-
seitwärts auf einer Kreisfigur (womit sie die Ver-
tauschung ihrer Plätze bezwecken, daher beide Paare
sich alsbald aus der Ronde trennen) auf den Platz
des ihnen gegenübergestandenen Paares, und —
Demi-chaîne anglaise — gewinnen dadurch ihre 4
anfänglichen Plätze wieder.

[Dreimalige Wiederholung durch die drei anderen Paare, nach einander begonnen.]

---

6. Le Finale.

1. Chassé croisé huit. — Alle Damen begeben sich 4
seitwärts links, gleichzeitig alle Herren auf dem
mit der Tanzlinie ihrer Damen sich kreuzenden
Wege hinter dieselben seitwärts rechts und
alle fügen eine Verbeugung hinzu, die in neuer
Begegnung einander zugewendet auszuführen
und als Abschiedsgruß zu betrachten ist, und —
Rechassé huit. — Auf demselben Wege wieder 4
zurück, und ist damit die Wiedererlangung der
anfänglichen Plätze verbunden.
2. En avant deux (et en arrière). — Der Herr (1) 4
und die ihm gegenüberstehende Dame (2) kommen
sich vorwärts auf halbem Wege entgegen, ent-
fernen sich jedoch wieder eben so weit zu-
rück und —
3. A droite et à gauche — weichen seitwärts rechts 4
und links aus.
4. Balancé et tour de main. — Alle Paare führen 8
das Balancé und Tour de main aus.
5. Moulinet des Dames. — Alle Damen vereinigen 8
sich mittelst Geben der rechten Hand zu einem in

	Takte
Bewegung zu setzenden Stern, dessen Gestalt sie nach halbmaliger tour dann an der linken Hand vereinigt im Stern bis zum eigenen Platz ausführen.	
6. Balancé et tour de main. — Alle Paare führen das Balancé und Tour de main aus.	8
[Dreimalige Wiederholung durch die anderen Paare.]	
Bei der 1. und 3. Ausführung reichen sich die Damen zum Moulinet die rechten — dann die linken Hände, wie beschrieben.	
Beim 2. und 4. Mal aber führen die Herren in gleicher Weise das Moulinet aus.	

Nachdem Finale zum vierten Male wiederholt worden ist, folgt sofort der Anhang (Coda) = 24 Takte: Chassé croisé huit, rechassé huit, dann reichen sich die Paare zu einem Kreis die Hände und bewegen sich in demselben nach links à gauche bis zum vis-à-vis-Platz und à droite bis zum eigenen Platz, und beenden die Française mit gegenseitigem Compliment.

4.

La Quadrille à la cour (Les Lanciers).

257. **Woher stammt dieser Tanz und wann ist er in Aufnahme gekommen?**

Derselbe, in seinen ersten vier Hauptfiguren französischen, in der fünften Hauptfigur jedoch englischen Ursprungs — The Lancers —, ist von dem Tanzlehrer Laborde in Paris in seine jetzige Form gebracht worden und in der Zeit des zweiten Kaiserreichs in den Tuilerien zu höchster Gunst gelangt.

258. **Zeigt sich in der Quadrille à la cour etwas Bedeutungsvolles, vorwiegend Charakteristisches?**

Es kommt in derselben die subtilste Glätte und Feinheit, ein leibhaftiges Hof-Ceremoniell — zwölf Verbeugungen —

zur Erscheinung, mit unverkennbarem martialischen Anfluge.

Zieht man die Entstehungszeit dieses Tanzes, ingleichen die ersten hohen Gönner und Gönnerinnen desselben in genaueren Betracht, so will es fast scheinen, daß aus diesen Tanzfiguren und ihrer Aufeinanderfolge ein geschickt verborgener Sinn und eine weitausgreifende Bedeutung lauernd hervorblicken.

Der Verfasser hat es sich angelegen sein lassen, das Dunkel zu erhellen und das Resultat seiner Forschung in einem

Launigen Commentar

(s. S. 140 u. 141) zum verständlichsten Ausdruck zu bringen.

Welchen geringen Werth man auch dieser harmlosen Studie zumessen mag, einen Vortheil dürfte sie dennoch dem Leser bieten, nämlich: die Tanzfiguren der Quadrille à la cour fester im Gedächtniß zu behalten.

259. Ist die Aufstellung der Paare dieselbe wie im französischen Contretanz?

Ja. Vier im Viereck (Carré) aufgestellte Paare. (Vergl. Fig. 56.)

260. Welche pas finden dabei Anwendung?

Dies findet die eingehendste Beantwortung durch 254, hauptsächlich aber durch 255.

261. Wieviel Theile (Haupt-Figuren) enthält die Quadrille à la cour?

Fünf: La Dorset (Les Tiroirs), La Victoria (Les Lignes), Les Moulinets, Les Visites, Les Lanciers benannt.

262. Auf welche Weise kommt die in ihren einzelnen Theilen (Haupt-Figuren) vollständige Quadrille à la cour zur Ausführung?

Dies findet Beantwortung durch umstehende

Erklärende Beschreibung der Haupt-Figuren der Quadrille à la cour.

1. La Dorset. (Les Tiroirs.) 6/8 Takt.

	Takte
Vorbereitung. **Révérence à vos Dames, révérence aux coins.** — Mit Beginn des 8-taktigen Vorspiels und während desselben: Gegenseitige Verbeugung Aller, zuerst jedes Paar einander, dann den Zunächststehenden ehrenerweisend.	
1. **En avant deux et en arrière.** — Ein Herr (1) und die ihm gegenüberstehende Dame (2) kommen sich vorwärts auf halbem Wege entgegen, weichen jedoch eben so weit wieder zurück, und —	4
Tour de main (par la main droite) — geben sich die rechte Hand, um eine einmalige tour um einander auszuführen, im Beschließen derselben auf ihre Plätze zurückkehrend.	4
2. **Traversé à quatre** (Les Tiroirs — Die Schubladen —). Derselbe Herr (1) und dieselbe Dame (2) führen dies aus, er unter Mitbetheiligung seiner Dame (1), sie begleitet von ihrem Herrn (2), und somit wechseln zwei Paare (1 und 2) im Vorwärtsschreiten ihre Plätze, indem beim Begegnen das 2. Paar sich trennt, um dem 1. Paare den Durchgang zu gestatten, und —	4
Retraversé à quatre — Beide Paare (1 u. 2) in gleicher Weise zurückkehrend, wobei jedoch das 1. Paar sich trennt, um dem 2. Paar den Durchgang zu gestatten, gewinnen ihre früheren Plätze wieder.	4
3. **Révérence aux coins et révérence à vos Dames** —. Die zuletzt activ gewesenen zwei Paare (1 u. 2) wenden sich — die Herren nach links, die Damen nach rechts — zum Zweck einer Verbeugung vor den ihnen Zunächststehenden, die zur Erwiederung veranlaßt sind.	4
Hierauf eine zweite Verbeugung nach erfolgter Gegenwendung, jedes Paar sich einander ehrenerweisend.	4
4. **Tour de main par la main droite** —. Alle 4	4

Paare, jedes für sich, eine einmalige tour um einander auf ihren Plätzen, die rechte Hand sich gebend, und — Tour de main par la main gauche —. Alle 4 Paare führen dasselbe in gleicher Weise aus, die linke Hand sich gebend —. | Takte: 4

[Dreimalige Wiederholung, von . . . . . . nach einander begonnen.]	Herrn 2 mit Dame 1 " 3 " " 4 " 4 " " 3

---

2. La Victoria. (Les Lignes.) $^2/_4$ Takt. | Takte

1. Un Cavalier et sa Dame en avant et en arrière. — Das erste Paar — der Herr geleitet seine Dame an der Hand vorwärts und zurück, und — | 4

Le Cavalier place sa Dame devant lui et révérence, — läßt dieselbe hierauf Stellung sich nahe gegenüber nehmen, weicht, ihre Hand verlassend, ehrerbietigst zurück, um sich vor der Dame zu verbeugen. | 4

2. Tour de main par la main droite. — Dasselbe Paar führt eine einmalige tour um einander aus, die rechte Hand sich gebend, und — | 4

Tour de main par la main gauche, et les quatres couples se placent en deux colonnes — unmittelbar darauf eine gleiche einmalige tour, die linke Hand sich gebend und kurz vor der damit verbundenen Rückkehr auf ihren früheren Platz trennt sich das Paar und nimmt eine Frontstellung — der Herr (1) an die rechte Seite der ihm links zunächststehenden Dame (4), die Dame (1) an die linke Seite des ihr rechts zunächststehenden Herrn (3). — Gleichzeitig hat sich aber auch das 2. Paar getrennt, um die ebenbeschriebene Frontstellung zu erwirken: Herr (2) neben Dame (3), Dame (2) neben Herrn (4) und somit stehen sich Alle in zwei Linien, je zu Vier die Hände einander gebend, gegenüber (Fig. 57 u. 58). | 4

Takte

3. En avant huit et en arrière en ligne. — Alle gehen einmal vorwärts und weichen wieder zurück, und — | 4

Das erste und das zweite Mal:

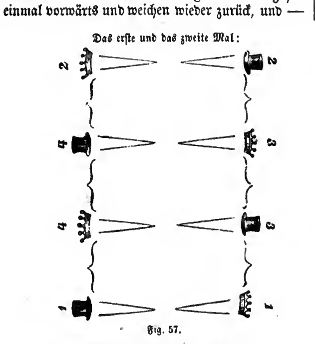


Fig. 57.

Das dritte und das vierte Mal:

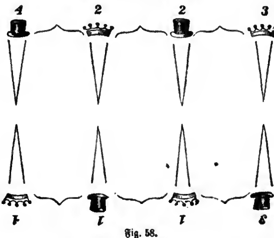


Fig. 58.

Takte

Tour de main par la main droite en retournant à vos places, — nähern sich auf's Neue, Paar für Paar die rechte Hand sich gebend, um im einmaligen Sichumgehen auf ihre Plätze zurückzukehren. 4

[Dreimalige Wiederholung, vom 2., 3. und 4. Paare nach einander begonnen.]

---

3. Les Moulinets. $^6/_8$ Takt.

Takte

1. La deuxième Dame en avant et le premier Cavalier en avant. — Die Dame (2) allein vorwärts und etwas nach links, daselbst im Sinn einer Aufforderung verharrend. — 2

   Der Herr (1) entspricht derselben auch sofort durch entgegenkommendes Vorwärtsschreiten und begrüßt die Dame (2) mit einer Verbeugung. — 2

   La Dame fait la révérence prolongée, et en arrière. — Die Dame erwiedert den Gruß durch eine huldvolle und andauernde Verbeugung 𝄐 und Beide weichen auf ihre Plätze zurück. 4

2. Les Dames demi-moulinet et tour de main; encore demi-moulinet et tour de main. — Die vier Damen vereinigen sich, die rechten Hände in einander gebend, zu einer in Bewegung gesetzten Mühle, in welcher sie sich so weit vorwärts bewegen, daß sie, die rechte Hand verlassend, mit den ihnen vis-à-vis gehörigen Herren — linke in linke Hand — ein einmaliges Sichumgehen auszuführen vermögen. — 8

   Hierauf formiren die vier Damen die Mühle auf's Neue, die rechten Hände in einander gebend, und schließen daran ein abermaliges Sichumgehen — linke in linke Hand — mit ihren Herren.

   [Dreimalige Wiederholung, von . . . . . . { Dame 1 mit Herrn 2 / „ 4 „ „ 3 / „ 3 „ „ 4 } nach einander begonnen.]

---

4. Les Visites. $^6/_8$ Takt. — Takte

1. Le premier couple en avant vers le troisième couple et révérence. — Das erste Paar macht seinen Besuch bei dem rechts ihm zunächststehenden dritten Paare, nimmt vor demselben Stellung, eine Verbeugung daranschließend, die artig zu erwiedern ist, und — 4

   Ronde à gauche et à vos places. — Das besuchende Paar vereinigt sich mit dem besuchten Paare durch Geben der Hände zu einem Kreis, der einmal links herum in Bewegung gesetzt wird. Die Endigung dieses Kreises geschieht in der Weise, daß die zur Vereinigung gegebenen Hände von Paar (1) und (3) gelöst werden und daß beide Paare ihre früheren Plätze wieder einnehmen. 4

2. Le premier couple en avant vers le quatrième couple et révérence. — Das erste Paar macht gleicher Weise seinen Besuch bei dem ihm links zunächststehenden vierten Paare, daselbst erfolgt gleichfalls eine gegenseitige Verbeugung, und — 4

   Ronde à droite et à vos places, — führt mit demselben ebenfalls einen Kreis, jedoch rechts herum aus, dessen Endigung dadurch erfolgt, daß die von Paar (1) und (4) zum Kreis gegebenen Hände gelöst und somit beide Paare ihre früheren Plätze wieder erreichen. 4

3. Chassé croisé huit et révérence (deux fois). — Alle Damen begeben sich seitwärts links, gleichzeitig alle Herren auf dem mit der Tanzlinie ihrer Damen sich kreuzenden Wege hinter dieselben seitwärts rechts, eine in neuer Begegnung einander zugewendete Verbeugung daranfügend. 8

4. Chaîne anglaise entière (premier et deuxième couple). — Das erste und das zweite Paar, 8

gleichzeitig sich vorwärts bewegend, wechseln ihre Plätze, indem sich die vis-à-vis gehörigen Damen und Herren, die rechte, dann zusammengehörige Paare die linke Hand reichen und, nachdem dasselbe nochmals ausgeführt, zu ihrem Platz zurückkehren.

[Dreimalige Wiederholung, vom 2., 3. und 4. Paare nach einander begonnen.]

---

5. Les Lanciers. 2/4 Takt.

	Takte
1. Demi-grande Chaîne par la main gauche et révérence à vos Dames. — Die halbe grande Chaîne, gleichzeitig von allen vier Paaren begonnen, jedes Paar zuerst die linke Hand sich reichend, so lange fortgesetzt, bis jedes Paar auf dem Platze gegenüber sich wieder zusammengefunden hat. Dieser Moment wird durch eine gegenseitige Verbeugung der Wiedervereinigten bezeichnet.	8
2. Encore demi-grande Chaîne par la main gauche et révérence à vos Dames. — Die genaue Wiederholung des Vorigen, beim Beginnen die linke Hand allseitig sich reichend, und abermals durch eine gegenseitige Verbeugung beschließend.	8
3. Evolution (Vorbereitung zu solcher): l'un après l'autre. — Das erste Paar giebt die Richtung auf seinem Platze an, d. h. der Herr leitet mit der rechten Hand seine Dame in einem halben Kreisbogen vor und um sich herum und nimmt die Stellung in der Weise, daß Beide dem Carré den Rücken zuwenden, die Dame ihrem Herrn aber zur rechten Seite steht.	2
Das dritte Paar nimmt hierauf hinter dem ersten Paar Stellung.	2
Das vierte Paar stellt sich hinter dem dritten Paare in gleicher Weise auf.	2

	Takte
Das zweite Paar ist bereits in der richtigen Stellung und verharrt in solcher.	2

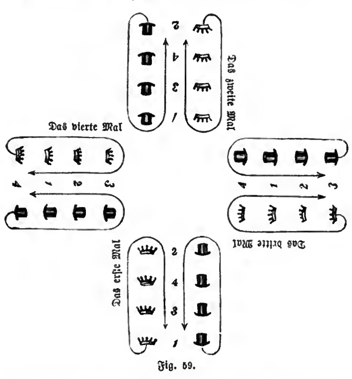


Fig. 59.

4. Chassé croisé huit (en colonne) et demi-balancé. — Alle Damen begeben sich seitwärts links, gleichzeitig alle Herren auf dem mit der Tanzlinie ihrer Damen sich kreuzenden Wege hinter dieselben seitwärts rechts und fügen ein balancé auf der Stelle hinzu.	4
Rechassé huit (en colonne) et demi-balancé. — Dies Alles wird in gleicher Weise und gleichzeitig von allen Damen und allen Herren wiederholt, jedoch in der Umkehrung.	4

Launiger Commentar zur Quadrille à la cour.

1. La Dorset. (Les Tiroirs.)

1. En avant deux et en arrière, Tour de main par la main droite.	1. Vorsichtige Annäherung der inneren Parteien, um leise Fühlung zu nehmen und schlaues Zurückweichen, gleichwohl aber die übereinstimmendste Meinung mit Hand und Wort sich versichernd.
2. Traversé à quatre (Les Tiroirs), Retraversé à quatre.	2. Das Gleiche in verstärktem Maße und mit durchgreifenderem Erfolg. Man schaut bei dieser Gelegenheit sich in die Karten.
3. Révérence aux coins et révérence à vos Dames.	3. Es erscheint räthlich, auch Auswärtige durch Ehrenerweisungen sich zu verbinden, um des freundnachbarlichen Wohlwollens derselben gewiß zu sein.
4. Tour de main par la main droite, Tour de main par la main gauche.	4. Solchergestalt erscheint das Recht der freien Hand gewahrt, und beide Hände sich vergnügt reibend, wähnt man den Frieden gesichert (»L'empire, c'est la paix«).

2. La Victoria. (Les Lignes.)

1. Un Cavalier et sa Dame en avant et en arrière, le Cavalier place sa Dame devant lui et révérence.	1. Der Herrscher folgt dem Zuge seines Herzens, verkündet dies und erhebt die Erwählte zur Herrscherin.
2. Tour de main par la main droite, Tour de main par la main gauche, et les quatre couples se placent en deux colonnes.	2. Das hohe Paar reicht sich die Hand zum geschlossenen Bunde und die nächste Umgebung gruppirt sich feierlichst.
3. En avant huit et en arrière en ligne, Tour de main par la main droite en retournant à vos places.	3. Solenne Auffahrt und Vorstellung bei Hofe. Man verabschiedet sich in gehobenster Stimmung.

3. Les Moulinets.

1. La deuxième Dame en avant et le premier Cavalier en avant, la Dame fait la révérence prolongée, et en arrière.	1. Glänzendes Hoffest, Einführung spanischer Etikette, die Crinoline in mächtigster Entfaltung kommt zu allgemeiner Geltung und Herrschaft.

2. Les Dames demi-moulinet et tour de main; encore demi-moulinet et tour de main.	2. Hohe Damen betheiligen sich regsamst an der Politik der neuen Herrscherin und setzen die Köpfe der Diplomaten in wirbelnde Bewegung.

4. Les Visites.

1. Le premier couple en avant vers le troisième couple et révérence. — Ronde à gauche et à vos places.	1. Hohe Herrscher des Auslandes erscheinen zum Besuch und werden auf's Würdigste empfangen.
2. Le premier couple en avant vers le quatrième couple et révérence. — Ronde à droite et à vos places.	2. Dabei Bestrebung, frühere Verträge zu beseitigen und deren Schärfe abzurunden, —
3. Chassé croisé huit et révérence (deux fois).	3. gleichzeitig und mit Aufwand der gesuchtesten Höflichkeit seither gegenseitig vorwiegend gewesene Mißstimmung zu verjagen und deren Allianzen zu durchkreuzen —
4. Chaîne anglaise entière.	4. unter ängstlich gepflogenem Liebäugeln mit dem Insellande (entente cordiale).

5. Les Lanciers.

1. Demi-grande Chaîne par la main gauche et révérence à vos Dames.	1. Linkisch angelegte Schlingen und Ketten, um einen casus belli herbeizuführen.
2. Encore demi-grande Chaîne par la main gauche et révérence à vos Dames.	2. Dieselben des linken Rheinufers halber weiter gesponnen (jusqu'à la mer).
3. Evolution: L'un après l'autre.	3. Kriegsbereitschaft. Die Würfel sind gefallen — (L'un après l'autre).
4. Chassé croisé huit (en colonne) et demi-balancé. Rechassé huit (en colonne) et demi-balancé.	4. in der Hoffnung sich wiegend, die Einigkeit der Feinde zu durchkreuzen, sie selbst aber zu überwinden und ihnen nachzujagen (»ma petite guerre«).
5. Promenade extérieure.	5. Kriegserklärung. — Ausweisung verhaßter Fremdlinge. — Promenade (»à Berlin«).
6. { En avant huit et en arrière en ligne, —	6. Unwiderstehlicher Massen-Angriff (élan). Die an der Spitze der Civilisation Einherschreitenden, wennschon zuweilen sich rückwärts concentrirend, —
Tour de deux mains en retournant à vos places.	lassen den Siegespreis nicht wieder aus ihren Händen.

	Takte
5. Promenade extérieure. — Unter Anführung des ersten Paares, welches die Richtung gab, theilt sich die Colonne im Vorwärtsschreiten nach Außen — die Herren nach links, die Damen nach rechts eine ovale Kreislinie beschreibend — und kehren zwar auf dieselben Plätze wieder zurück, von welchen sie ausgingen; nehmen aber eine andere Frontstellung — blickwärts-gegenüber und etwas rückwärts concentrirt —.	8
6. En avant huit et en arrière en ligne. — Alle schreiten auf einander zu und weichen wieder von einander zurück, und —	4
Tour de deux mains en retournant à vos places, — nähern sich auf's Neue, jedes Paar beide Hände sich gebend, um im einmaligen Sichumgehen auf ihre Plätze zurückzukehren.	4

[Dreimalige Wiederholung, die Aufstellung (vergl. Fig. 59) vom 2., 3. und 4. Paare nach einander begonnen.]

A la fin: Révérence aux coins,
Révérence à vos dames.

5.

Die Masurka — La Mazourka —.

263. Was ist die Masurka und wessen Ursprungs?

Ein Tanz, der mindestens von vier, zuweilen auch von mehr Paaren in gerader oder ungerader Zahl, innerhalb eines von ihnen gebildeten Kreises (Carré) mit mannichfaltigen Figuren (Touren) ausgeführt wird.

Die Masurka ist polnisch-national.

264. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Ein Gemisch von edlem Stolz und kriegerischer Kühnheit, verbunden mit anmuthsvoller Hingebung und Begeisterung.

265. Welche Taktart hat deren Musik und wie ist solche zu accentuiren?

Den $^3/_4$, zuweilen auch $^3/_8$ Takt (M. M. 144 = ♩); der Haupt-Accent liegt auf dem ersten Taktheil; es ist jedoch auch der dritte Taktheil mäßig hervorzuheben.

266. Welche Pas kommen in der Masurka zur Ausführung?

Die hauptsächlich darin zu verwendenden Pas dürften sich auf sechs zurückführen lassen. Es sind, ihrer Richtungslinie nach geordnet, folgende:

a) Vor- und rückwärts:

I. Pas glissé. — II. Pas de Basque. — III. Pas boiteux. —

b) Seitwärts:

IV. Pas polonais. —

c) Auf der Stelle:

V. Assemblé et sissonne. — VI. Pas tombé. —

Die genannten Pas reichen jedoch noch nicht aus, um die Masurka in charakteristisch-nationeller Weise tanzen zu können. Es bedarf vielmehr noch einer scharfen Auffassung, um sich von guten Musterbildern das Einschieben kleinerer Schritte zwischen die hauptsächlichsten, sowie das Anziehende in der Mannichfaltigkeit der Körperbewegung anzueignen. Ja es bleibt

sogar für die Selbsterfindung (Improvisation) solcher Einschiebsel ein gewisses Feld offen, unter der Bedingung, daß mit denselben auch stets dem Rhythmus sein Recht widerfahre.
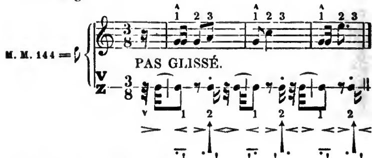
267. Wie ist das Letztere zu verstehen?

Den beliebig eingeschobenen kleinen Schritten und den damit verbundenen Bewegungen muß der Accent des ersten und des dritten Musik=Tempo, welcher den sechs vorerwähnten Masurka=pas gemeinsam ist, gleichfalls zuertheilt werden.

268. Wie ist die Ausführung der als hauptsächlich bezeichneten sechs Masurka=pas?

a) Vor= und rückwärts.

I. Pas glissé.
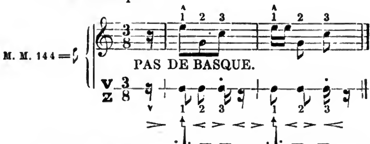


Vorbereitung: 1. Position.

Nach sehr kurzem Temps levé auf dem linken Fuß im Auftakt vorbereitet (1), gleitet der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts, degagirt (2), der zurückgebliebene linke Fuß wird in die 4. Position hinterwärts erhoben und darin schwebend gehalten, während der rechte Fuß das dritte Musik=Tempo nach kurzem Aufhüpfen im präcisen Zurückfall scharf accentuirt.

Um einen zweiten pas glissé (der Ausdruck bezeichnet ein dem Schlittschuhlauf ähnliches, flaches Fortgleiten) darauf folgen zu lassen, beginne nun der rechte Fuß mit Temps levé im Auftakt, in dessen Folge der linke Fuß vorgleiten kann u. s. f.

Rückwärts: Ganz dasselbe — Fuß und Richtung im Gegensatze —.
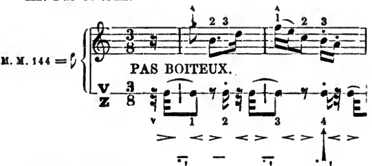

II. Pas de Basque.
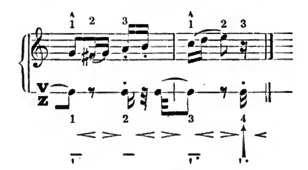


Dieser Pas ist bereits erklärt und beschrieben worden (s. 179 ff.). Er besteht in der Aufeinanderfolge von einem halben, einem ganzen und einem halben Schritt, also aus drei Schrittbewegungen auf der Richtungslinie: Vor- und rückwärts und kommt hier in drei gleichmäßigen Tempi zur Anwendung mit der Abweichung, daß der dritte Schritt, beispielsweise mit dem linken Fuß ausgeführt, nicht in die 5. Position schließend hinter den rechten Fuß eingefügt, sondern stets neben demselben angefügt wird in die 1. Position, die jedoch der rechte Fuß sofort lebhaft verläßt, um durch Ausholen in die Schwebe der 4. Position zum Anfang des folgenden Pas de Basque bereit zu sein.

Ferner ist wohl zu beachten, daß die drei Schrittbewegungen des Pas de Basque mit fast unmerklichem Aufschwung, in flachem Hinstreifen — terre à terre — und gewissermaßen lang gezogen auszuführen sind.

III. Pas boiteux.





Dieser Pas ist nichts Anderes, als eine charakteristische Variation des Pas glissé. Es sind **vier** Tempi damit verbunden und der Ausdruck: boiteux — hinkend — erscheint namentlich durch das 2. Tempo vollkommen gerechtfertigt.

Vorbereitung: 1. Position.

Nach sehr kurzem Temps levé auf dem linken Fuße im Auftakt (1) gleitet der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts, degagirt und (2) der zurückgebliebene linke Fuß fällt in die 1. Position dicht neben dem rechten Fuß auf und zwar zunächst mit der Spitze, jedoch fast gleichzeitig durch einen kurzen und hörbaren Aufstoß der Ferse — Coup de talon*) — den dritten Takttheil präcis accentuirend, in Folge dessen der freigewordene rechte Fuß den Boden verläßt, um sofort mit vorausgehendem Temps levé auf dem linken Fuß — (3) und (4) — einen Pas glissé folgen zu lassen.
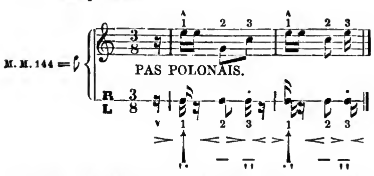
Der zweite Pas boiteux ist nun durch Temps levé auf dem rechten Fuß vorzubereiten und gleitet dann der linke Fuß in die 4. Position vor u. s. f.

Rückwärts: Ganz dasselbe — Fuß und Richtung im Gegensatze —.

*) Derselbe ist nur für Herren zulässig, und damit einzig und allein das dritte Musik-Tempo zu accentuiren.

b) Seitwärts.

IV. Pas polonais.
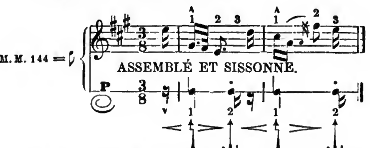


Rechts. Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf dem linken Fuß, der rechte Fuß schwebend gehalten.

(1) Die Ferse des rechten Fußes schlägt im Aufschwingen mit der ihr entgegenkommenden Ferse des linken Fußes zusammen. — Von diesem Zusammenstoß abprallend, streift (2) der rechte Fuß mit der Spitze in die 2. Position, und (3) der linke Fuß schlüpft in die 1. Position nach, die der rechte Fuß alsbald verläßt, um sich in die Schwebe der 2. Position zu begeben.

Links. Ganz dasselbe in der Gegenbewegung.

c) Auf der Stelle.

V. Assemblé et Temps de sissonne.
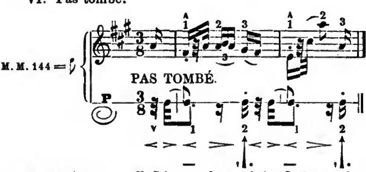


Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf dem rechten Fuß, der linke Fuß schwebend gehalten.

Nach einem durch Biegen auf dem rechten Fuß im Auftakt vorbereiteten Aufschwung (1) fallen beide Füße gleichzeitig in der 1. Position auf. — Vom Biegen aufschwingend fällt (2) der rechte Fuß allein und stützend zurück, während der linke Fuß in die Schwebe der 2. Position lebhaft ausgestoßen wird und gestreckt daselbst verbleibt.

Dieser Pas ist allein auf diese Weise (mit dem auszustoßenden linken Fuße) in der Masurka gebräuchlich, mithin in der Gegenbewegung nicht verwendbar. — Der rechte Fuß dient beim Drehen, das auf der Stelle linksum-rückwärts erfolgt, mit seiner gleichsam schraubenden Spitze stets als stützender Mittelpunkt.

VI. Pas tombé.



Vorbereitung: 4. Position, auf dem linken Fuß degagirt, der rechte Fuß hinterwärts in schwebender Haltung.

Nach sehr kurzem Temps levé auf dem linken Fuß im Auftakt (1) fliegt der in der 4. Position hinten schwebend gehaltene rechte Fuß in die 4. Position vor, indem er mit seiner Spitze die Zwischenlinie auf dem Boden gleichsam peitschend bestreift. — Mit dem Beschluß dieses Tempo ist zugleich ein mäßiges Biegen des linken Knies verbunden.

Der linke Fuß erhebt sich unter Strecken des Knies auf die Spitze, (2) accentuirt durch präcises Niederlassen (Fallen — tomber —) seiner sehr vorzudrängenden Ferse dieses Tempo und gleichzeitig wird der rechte Fuß, im Drehen ausgleitend, in die Schwebe der 4. Position lebhaft hinterwärts geschlagen.

Dieser Pas ist allein auf diese Weise (mit dem thätigeren rechten Fuße) in der Masurka gebräuchlich, und ist das damit verbundene Drehen im Gegensatze zu dem des vorhergehend beschriebenen Assemblé et sissonne, mithin in der Richtung: linksum-vorwärts auszuführen, wobei der linke Fuß stets als stützender Mittelpunkt dient und denselben mit seiner gleichsam schraubenden Spitze behauptet.

269. Was bezeichnet der Ausdruck: Promenade?

Die tanzschreitende Vorwärtsbewegung eines oder mehrerer Paare, ein wesentlicher Theil der Masurka, mit dem jede ihrer Figuren eingeleitet wird.

Dabei kommen die beschriebenen Pas (Vgl. 268. a) I. II. III. ingl. b) IV) in einer, dem Geschick und der Fertigkeit der Tanzenden entsprechenden Weise, theils wiederholend fortgesetzt, theils beliebig aneinandergereiht, oder getrennt durch improvisirte kleinere Schritte (Vgl. 267) zur Anwendung.

270. Was wird unter Tour sur place verstanden und wie ist solche auszuführen?

Das gleichzeitig drehende Sichumschwingen eines durch Arm und Hand zusammengehaltenen Paars auf der Stelle (poln. Holubiec), der herkömmliche Refrain (Schlußreim) der Promenade.

Dasselbe ist auf dreifache Weise ausführbar:

a) Der Herr lenkt mit lebhaftem Zug der rechten Hand — vergleichsweise mit derselben kreisförmigen Bewegung, die der Fuß beschreibt im Rond de jambe en dedans (s. Fig. 24 auf S. 46) — die linke Hand seiner Dame und somit diese selbst an seine linke Seite, um sie unter dem rechten Arm mit seinem linken Arm sicher zu umschlingen.

In dieser Haltung ist Tour sur place von der Dame (Mittelpunkt) mit Assemblé et sissonne; dagegen von dem Herrn (den Mittelpunkt umkreisend) mit Pas tombé auszuführen.

b) Der Herr, auf seine linke Hand die linke der Dame empfangend, läßt von der letzteren sich umkreisen, kommt ihr dabei durch eine halbe Wendung rechts-rückwärts entgegen und

umschlingt sie in der Gürtelgegend mit seinem rechten Arm, ihre rechte Hand in seiner rechten empfangend. (Fig. 60.)

In dieser Haltung erfolgt Tour sur place mit Assemblé et sissonne seitens des Herrn (Mittelpunkt), und mit Pas tombé seitens der Dame (den Mittelpunkt umkreisend).



Fig. 60.

c) Der Herr leitet die Dame auf ganz gleiche Weise, wie bei a) beschrieben worden, an seine linke Seite, umschlingt sie gleichfalls unter dem rechten mit seinem linken Arm (Fig. 61) und Beide (gegenseitige Mittelpunkte, sich einander umkreisend) führen Tour sur place mit Pas tombé aus.

271. Von welcher Zeitdauer ist eine solche Tour sur place?

Die Zeitdauer derselben ist ebenso unbeschränkt, als die Zahl der drehenden Umschwingungen; selten aber werden mehr als 8 Takte darauf verwendet.

272. **Wie ist nun aber die Ausführung der vollständigen Masurka?**

Die Paare schließen während des Musik-Vorspiels — 8 Takte — einen Kreis und beginnen hierauf mit Ronde links — 8 Takte — und Ronde rechts — 8 Takte. — Diesem folgt unmittelbar Tour sur place, gleichzeitig von allen Paaren ausgeführt.



Fig. 61.

Hierauf beginnt das vortanzende Paar eine beliebige Figur, die sofort nach ihrer Beendigung von dem rechts nächststehenden Paare nachgeahmt wird. Jedes Paar, in der beschriebenen Reihenfolge nach rechts, ist zur Ausführung der vorgetanzten Figur berechtigt.

Nachdem die erste Figur von allen Paaren nachgetanzt worden, beginnt das vortanzende Paar eine zweite, dann eine dritte Figur, auch wohl eine Schlußfigur, die alle Paare zu-

gleich beschäftigt, und beschließt endlich die Masurka in derselben Weise, wie sie begonnen hatte.

273. Welche Figuren (Touren) sind dabei und wie sind solche darzustellen?

Es folgen nachstehend einige derselben, die vielleicht weniger als neu, jedenfalls aber als höchst charakteristisch und echt nationell erkannt werden dürften:

1. Schmetterling — Papillon —.

(Ein Paar.)

Der Herr leitet während ununterbrochener Promenade zunächst seine Dame von der rechten an die linke Seite und bietet ihr seinen linken Arm, hierauf ladet er eine zweite Dame mit der rechten Hand ein, ihm zur linken Seite zu folgen und empfängt ihre rechte auf seine linke Hand, bietet ferner einer dritten Dame seinen rechten Arm, und empfängt endlich die linke Hand einer vierten Dame auf seine rechte Hand.

Solchergestalt promenirt er mit vier Damen. Plötzlich verharrt er auf der Stelle und entschlüpft den Damen mit einer Verbeugung im Zurückweichen, deren Arme und Hände verlassend. — Aber die letzteren schließen ihn durch Ronde à quatre ein und umkreisen ihn seitwärts, bis er sich bewogen findet, ihnen in zuerst beschriebener Weise Arme und Hände anzubieten, aufs Neue die Promenade mit ihnen zu beginnen und sie im Vorübergehen wieder ihren Herren zurückzugeben. — Mit seiner Dame auf seinen Platz angelangt, beschließt er mit Tour sur place.

2. Streit und Versöhnung — Querelle et Reconciliation —.

(Ein Paar.)

Der Herr stellt seine Dame einem beliebigen Paar vor, entführt die Dame des letztern, in dessen Folge der beraubte Herr sich der verlassenen Dame annimmt und mit derselben dem davoneilenden Entführer nachjagt. Bei dieser Verfolgung nähern sich beide Herren dem Mittelpunkte des Kreises von Zeit zu Zeit, schlingen die Ellenbogen ihrer linken Arme in einander und umschwingen sich, dabei die ihren Damen gegebene rechte Hand und gleichzeitig auch die Damen verlassend, lebhaft auf einem Halbkreise. Es wird dadurch stets eine veränderte Stellung in Bezug auf die Damen bezweckt, die ihrerseits sich in der Fortsetzung der Promenade nicht beirren lassen und die beim Umschwingen stets wechselnden Herren mit ihrer linken Hand empfangen. — Dieser Herren-Streit findet schließlich durch versöhnende Ronde à quatre seine Lösung, und kann dieser von dem vortanzenden Herrn

durch Verlassen der linken Hand und Umkehrung nach außen in Ronde renversée (umgestülpt) verwandelt werden, aus welcher beide Paare nach ihren Plätzen zurückkehren.

3. Flucht und Verfolgung — Fuite et Poursuite —.

(Ein Paar.)

Nach der Promenade und Tour sur place entflieht die Dame ihrem Herrn und beschreibt einen ganz beliebigen Weg, in der Regel auf geschlängelter Linie, theils vor, theils hinter die andern Paare durchschlüpfend. Der Herr verfolgt seine Dame in mäßiger Entfernung, nimmt aber bald darauf dasselbe Recht für sich in Anspruch. — Auf ein durch Hände-Klatschen gegebenes Zeichen schlägt er rechtsumkehrt den entgegengesetzten Weg ein und wird nun in gleicher Weise von seiner Dame verfolgt. — Zuletzt sucht der Herr mit der linken Hand die linke seiner Dame zu gewinnen und huldigt ihr auf echt nationelle und charakteristische Weise durch eine Kniebeugung. — Darin verharrend umkreist ihn die Dame mehrere Male an der von ihm hoch gehaltenen linken Hand, die er, sich wieder erhebend, behält und mit Tour sur place beschließt.

4. Ringelreigen — Ronds —.

(Ein Paar.)

Tour sur place, die in einer Ronde à 2 am Platze endigt, indem sich Herr und Dame beide Hände reichen und mit Pas polonais links-seitwärts sich bewegen. Unverweilt läßt die linke Hand des Herrn die rechte Hand seiner Dame los, der Herr wendet sich, immer seine Dame bei der Hand fortziehend, links umkehrend (renversé), der Dame des zweiten Paars zur rechten Seite zu, erfaßt mit seiner linken deren rechte Hand und schiebt somit dieses zweite Paar links, sich mit denselben zu einer Ronde à 4 vereinigend. Nachdem ihm diese Ronde in tanzende Bewegung zu bringen gelungen, läßt er abermals die rechte Hand der Dame des zweiten Paars los und wendet sich links umkehrend (renversé) der Dame des dritten Paars zu, erfaßt mit seiner linken deren rechte Hand und vereinigt somit drei Paare zu einer Ronde à 6. Und endlich wiederholt er ganz dasselbe, um auch die rechte Hand der Dame des vierten Paars zu erlangen, so daß sich nun alle vier Paare in Ronde à 8 vereinigt finden. Und nun läßt er auch die rechte Hand der Dame des vierten Paars los und beschreibt, die vier Paare nachziehend, verwickelte Schlangenlinien (vgl. Fig. 46), die sich auflösen in Tour sur place, von allen vier Paaren gleichzeitig ausgeführt. Das Ganze, ununterbrochen links-seitwärts tanzend ausgeführt, gilt als einmalige Schluß-Figur (-Tour).

5. Blumengewinde — Guirlande —.
(Alle Paare.)

Jeder Herr geleitet seine Dame in die Mitte des Kreises, in welchem sie ihm gegenüber Platz nimmt. Solchergestalt werden sämmtliche Damen dos à dos — Rücken gegen Rücken — sich vereinigt befinden. Die Herren umkreisen die auf der bezeichneten Stelle verharrenden Damen mit Ronde links und rechts. Hierauf empfängt jeder Herr die rechte Hand seiner Dame auf der rechten, und die linke der ihm nächststehenden Dame auf der linken Hand. — Sofern nun alle Herren rückwärts, alle Damen aber vorwärts sich bewegen, so wird dadurch die Figur der Guirlande allmählich sich entfalten. Nach kurzem Verweilen verlassen Alle die linke Hand und beginnen, der rechten Hand folgend, die Grande chaîne, welcher sie bei der Rückkehr auf den Anfangsplatz noch Tour sur place hinzufügen.

Das vortanzende Paar beginnt nun noch einmal die Promenade, ladet im Vorübertanzen alle Paare zur Nachfolge ein, macht volte-face (die Wendung: Rechtsumkehrt), um damit den Paaren ihre anfängliche Stellung wiederzugeben, und beendigt die Masurka mit allgemeiner Ronde links und rechts.

6.

Der Walzer — La Valse —.

274. **Was ist der Walzer und wessen Ursprungs?**

Ein Tanz unter zwei Personen, die als ein durch Arm und Hand verbundenes Paar sich um ihren eigenen Mittelpunkt auf einer Cykloide*) — Radlinie — mittelst zweimal drei geregelten Schritten in gleichmäßiger Bewegung einmal drehen und mit solchen beliebig fortgesetzten ringförmigen Umdrehungen auf einer größeren Kreisfigur sich bewegen.

Es ist der echte deutsche mit dem Volksleben innigst verwachsene Nationaltanz, keinem andern nachstehend, denn in keinem herrlicher schwebt die vollendetste Figur der Welt, die Kreisfigur, von jedem einzelnen Paare und von der Schwingung Aller harmonisch dargestellt.

*) Eine krumme Linie, die von einem Punkte im Umkreise eines auf einer geraden Linie sich fortwälzenden Rades oder Kreises beschrieben wird.

275. Welcher Charakter findet sich darin ausgeprägt?

Unbefangene Fröhlichkeit und naiv-gemüthliche Hingebung.

276. Welche Taktart hat die Musik des Walzers und wie ist sie zu accentuiren?

Den $^3/_4$ (M. M. 66 = 𝅗𝅥.) oder auch $^3/_8$ Takt. Es gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb deren das dreitheilige Taktmotiv zweimal in ganz gleichmäßiger Bewegung ausgeführt wird. Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil.



Fig. 62.

277. Wie am schicklichsten hat sich dabei das Paar mit Arm und Hand zu halten?

Der Herr unterfaßt mit der rechten Hand den linken Arm der Dame, um sie in der Gürtelgegend mit dem rechten Arm sicher zu umschlingen, und empfängt nach den ersten drei Schritten, mit welchen er den Walzer einzuleiten hat, deren rechte Hand auf seine linke.

Die Dame legt den linken Arm in ungezwungener Haltung auf den rechten Oberarm des Herrn, ohne der linken (Fächer und Taschentuch haltenden) Hand daselbst einen Anhaltspunkt zu gewähren. (Fig. 62.)

278. Wie sind die sechs Schritte des Walzers auszuführen?

Wenn schon gesagt worden ist, daß ein Paar sich um seinen eigenen Mittelpunkt mittelst sechs Schritten einmal drehe, so ist dies noch dahin zu erläutern, daß dabei der Herr seine Dame und diese wiederum ihren Herrn als Mittelpunkt zu betrachten habe. Es ist dies nichts Unwesentliches, denn es erhellt daraus sofort, daß bei den Umdrehungen im Walzer der dem Mittelpunkte näherstehende rechte Fuß kleinere Schritte, dagegen der ihm fernerstehende linke Fuß etwas größere Schritte zu machen habe. —

Vorbereitung: 1. Position.

Der Herr (1) schreitet mit dem rechten Fuß seitlich vorwärts nach der Dame hin, verbunden mit allmählichen Rechts-Vorwärtsdrehen auf der Fußspitze. (2) Der linke Fuß bezeichnet den (etwas größeren) zweiten Schritt mit der Spitze, an der Ferse des rechten Fußes vorbei, lang ausstreifend und (3) der rechte Fuß, mit vorzudrängender Ferse in die sehr verminderte 4. Position vor den linken Fuß gestellt, beendigt damit die erste Hälfte der Umdrehung. (4) Der linke Fuß accentuirt diesen (etwas größeren) Schritt mit der Spitze, die ziemlich lothrecht vom rechten Ellenbogen der Dame aufzustellen ist und während des damit verbundenen Links-Rückwärtsdrehens auf dem linken Fuß schwingt sich der dazu hülfreiche rechte Fuß zurück, nimmt (5) die 2. Position neben dem linken Fuß an, und (6) der linke Fuß beendigt mit schlüpfendem Heranziehen in die 1. Position die zweite Hälfte der Umdrehung.

Die Dame hat dieselben sechs Schritte in der Nachahmung auszuführen und dabei auf richtiges Einsetzen des ersten ihrer Schritte sorgfältig zu achten.

Wenn nun die fortgesetzte Nachahmung dieser sechs Schritte, von zwei Personen zum Zweck des Walzers dargestellt, musikalisch dem zweistimmigen Canon völlig vergleichbar zu erachten ist, so erklärt sich die Bedingung, daß der erste Schritt der Dame (rechter Fuß) mit dem vierten Schritt des Herrn (linker Fuß) genau zusammentreffen müsse.

Umstehende drei partiturmäßig unter einander gestellte Beispiele (S. 158) bringen in vollständig neuer Eigenart den Walzer zu klarster Anschauung. Es ist

A. das musikalische,
B. das rhythmische, und
C. das choreographische Bild.

279. **Giebt es noch andere Regeln, deren Beobachtung besondere Vortheile darbieten?**

Ja. Es ist zunächst eine elastische Ausführung der sechs Walzerschritte anzustreben als wohl geeignet, den mit ihnen verbundenen Umdrehungen Anmuth und Leichtigkeit, sowie eine gewisse wiegende Behaglichkeit zu verleihen. Dann ist noch eines wesentlichen Vortheils zu gedenken, der sich vorzugsweise dem Herrn beim vierten Walzerschritt durch die Opposition des linken Fußes mit dem die Dame umschlingenden rechten Arme darbietet. Er muß nämlich den linken Fuß beim vierten Walzerschritt fest auf den Boden einschrauben und gleichzeitig mit dem rechten Arm nöthigend seiner Dame zu leichterer Umdrehung zu verhelfen bemüht sein.

7.

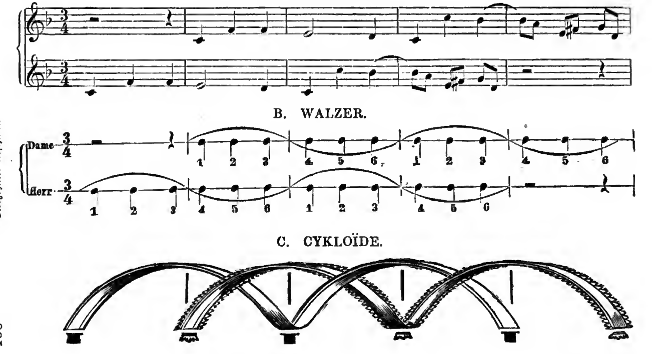
Der Walzer in der Umkehrung — La Valse à l'envers —.

280. **Was ist unter Valse à l'envers zu verstehen?**

Die Ausführung der oben beschriebenen sechs Walzerschritte (s. 278), die jedoch auf Fuß und Umdrehung entgegengesetzt (in der Umkehrung), in beliebiger Wiederholung auf der umgekehrten Cykloide, und gleichwohl auf der üblichen größeren Kreisfigur stattfindet, — eine auserlesene und frappant wirkende Variation, die nur einem sehr gut geschulten Tänzerpaar, das sich in dem vollkommensten Einverständniß befindet, möglich sein wird —.

281. **Auf welche Weise ist diese Variation auszuführen?**

Der Herr macht die ersten drei Walzerschritte allein, gleich wie im gewöhnlichen Walzer (also rechtsum), muß jedoch solche nur als eine Vorbereitung — gewissermaßen nur als eine Vorausnahme — betrachten; denn unverweilt setzt er mit dem


A. ZWEISTIMMIGER CANON.
B. WALZER.
Dame
Herr
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
C. CYKLOÏDE.

linken Fuß zu den sechs Walzerschritten ein, damit gleichzeitig in die umgekehrte Drehung (also linksum) einlenkend, während die Dame präcis mit dem rechten Fuß einsetzt und sofort an der entgegengesetzten Umdrehung Theil nimmt.

Die nachstehende Zahlenreihe soll die Umkehrung der sechs Walzerschritte noch besonders verdeutlichen.

							1	2	3	4	5	6
Dame:				(r)	(l)	(r)	(l)	(r)	(l)	(r)	(l)	(r)
	—	—	—	1	2	3	4	5	6	1	2	3
				1	2	3	4	5	6	—	—	—
Herr:	(r)	(l)	(r)	(l)	(r)	(l)	(r)	(l)	(r)			
	1	2	3	4	5	6	1	2	3			

282. **Auf welche Weise erklärt dies die doppelte Zahlenreihe?**

Die untere fragt: was für ein anderer wird aus jedem der sechs Walzerschritte durch seine Umkehrung? Die obere Zahlenreihe giebt die Antwort darauf.

283. **Kann sonst noch Etwas zum Gelingen der Umdrehungen beim Walzer in der Umkehrung verhelfen?**

Vornehmlich die Opposition von Fuß und Hand kann sich dem Herrn sehr vortheilhaft erweisen, wenn derselbe bei seinem vierten Walzerschritt den rechten Fuß fest auf den Boden einschraubt und mit gleichzeitigem lebhaften Zug der linken Hand seiner Dame zu leichterer Umdrehung zu verhelfen bemüht ist.

8.

Die Redowa — La Redowa —.

284. **Was ist die Redowa (böhmisch: Regdowàk)?**

Streng genommen nichts Anderes, als eine charakteristische Variation des Walzers im gemäßigten Tempo. Es findet mithin alles in Bezug auf den letzteren Gesagte dabei vollständige Anwendung.

285. Worin besteht diese Variation und das Charakteristische derselben?

Zunächst darin, daß der erste und vierte Schritt des Walzers mit einem kurzen, lebhaften Aufschwung, ungefähr wie der Anfang des Pas de Basque (s. 181), zu begleiten ist.

Charakteristisch ist in der Redowa ein abwechselndes Vorwärtsrücken des Herrn und gleichzeitiges Zurückweichen der Dame, beides auch umgekehrt — im Gegensatze — ausführbar. Dazu ist erforderlich, daß man die zweimal drei zu einmaliger Umdrehung bestimmten Walzerschritte auch auf der Richtungslinie vor- und rückwärts auszuführen vermöge und damit gleichzeitig ein seitlich Rechts- und Links- Abweichen vom Standpunkt aus verbinde.

Es kann als feste Regel gelten, daß die erste Schrittbewegung im Vorwärtsrücken stets dem rechten Fuß, dagegen die erste im Zurückweichen stets dem linken Fuß zugetheilt ist. Der fügsame Pas de Basque wird sich der Redowa-Bewegung am besten anbequemen. Vollständige Uebereinstimmung des Paars zu gleichmäßig wiegender Bewegung ist jedoch Hauptbedingung.

286. Wie viel Umdrehungen sind auszuführen, bevor mit dem Vorwärtsrücken und Zurückweichen begonnen wird?

Die Zahl der Umdrehungen im Walzer, mit dem stets zu beginnen ist, ist eine beliebige. — Vorwärtsrücken oder Zurückweichen ist aber stets vom Herrn abhängig. Seiner Führung überläßt sich die Dame und nimmt einen leisen Druck seines sie umschlingenden Arms, sowie die hemmende Bewegung seiner linken Hand bei der vorhergehenden letzten Walzer-Umdrehung gern für eine Ankündigung des Uebergangs zum Vorwärtsrücken oder zum Zurückweichen. — Welches von Beidem ihr obliegt, kann dabei nicht zweifelhaft sein, da es durch die Stellung, welche sie bei Endigung der unmittelbar vorhergegangenen Walzer-Umdrehung einnimmt, bedingt wird.

9.

Der Balancé-Walzer.

287. Welche Walzerart ist unter diesem Namen bekannt?

Diejenige, durch welche die erdenklichste Vereinfachung, ja gewissermaßen eine Abbreviatur des Walzers zur Darstellung kommt. Die Aufgabe ist: die sechs Walzerschritte auf nur zwei*) nämlich den ersten und den vierten Schritt zu beschränken, jedem dieser zwei Schritte aber ein einmaliges Auf- und Forthüpfen folgen zu lassen, gleichzeitig mit jedem dieser zwei Schritte eine halbe Umdrehung zu verbinden und solchergestalt eine einmalige ganze Umdrehung auf einer Cykloide zu erreichen.

288. Was spricht sich im Balancé-Walzer aus?

Etwas Idyllisches, ländlich Einfaches, fast Ursprüngliches. Wird dies geschickt, mit elastischen Fußbiegen, ähnlich dem pas de Zéphire (s. 188) ausgeführt, so blickt eine gewisse Behaglichkeit durch, von Anmuth und Reiz begleitet.

289. Wie sind die zwei Schritte des Balancé-Walzers auszuführen?

Der Herr (1) schreitet mit dem rechten Fuß seitlich vorwärts nach der Dame hin, unter allmählichem Rechts-Vorwärtsdrehen auf der Fußspitze, und accentuirt diesen Schritt durch leichtes Aufhüpfen, damit die erste Hälfte der Umdrehung rechtsvorwärts verbindend, während der freischwebende linke Fuß sich mit einem rond de jambe en dedans en l'air (s. 133) vorbewegt und mit der Ferse im Moment des Aufhüpfens an die entgegenkommende Ferse des rechten Fußes schlägt, aber sofort abprallt und freischwebend verbleibt.

(2) Der linke Fuß setzt sich mit der Spitze ziemlich lothrecht vom rechten Ellenbogen der Dame auf, accentuirt diesen Schritt gleichfalls durch leichtes Aufhüpfen, damit die zweite Hälfte der Umdrehung links-rückwärts verbindend, während der

*) Daher die volksthümliche Bezeichnung: Zweitritt.

freischwebende rechte Fuß sich mit einem rond de jambe en dehors en l'air (s. 133) zurückbewegt und mit der Ferse im Moment des Aufhüpfens an die entgegenkommende Ferse des linken Fußes schlägt, aber sofort abprallt und freischwebend verbleibt.

Die Dame hat dieselben zwei Schritte in der Nachahmung auszuführen. Es muß daher, dem musikalischen Bilde des zweistimmigen Canons (s. S. 159) folgend, ihr erster Schritt (rechter Fuß) mit dem zweiten Schritt des Herrn (linker Fuß) genau zusammentreffen.

Im Uebrigen veranschaulichen die partiturmäßig untereinandergestellten Beispiele I und II (s. S. 163) klar und deutlich die Beziehung, in welcher Walzer und Balancé-Walzer zu einander stehen, und es erübrigt nur noch, darauf hinzuweisen, daß das Beispiel II auch das Original-Motiv der Walzermusik in einer absichtlichen rhythmischen Umgestaltung erblicken läßt, um damit die Möglichkeit zu beweisen, daß auch der Componist mittelst veränderter Schreibweise seine Melodie dem Rhythmus des Balancé-Walzers anzupassen im Stande sein könne.

Das choreographische Bild C (s. S. 158) kommt hier gleichfalls zur Geltung.
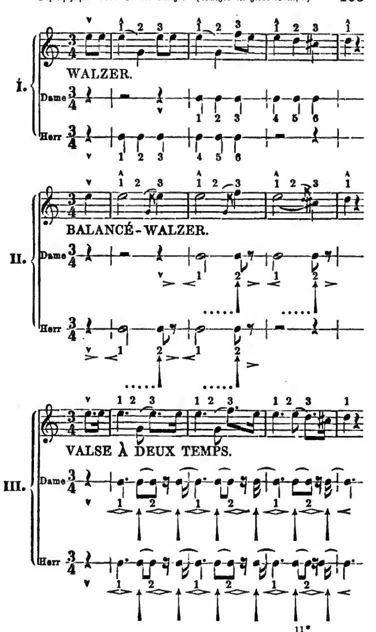
10.

Der Walzer in zwei Tempi — La Valse à deux temps —.

290. **Was wird unter Valse à deux temps verstanden?**

Das Bestreben eines Tänzerpaars, in den $^3/_4$ Takt der Walzer-Musik einen Tanzschritt einzuzwängen, der eigentlich nur in den $^2/_4$ Takt willig sich fügt. Dieser Tanzschritt aber ist der Galopp-Schritt (s. 296), der wiederum auf den pas chassé in zwei Tempi (s. 184) zurückzuführen ist.

Mithin ist die Aufgabe: die zwei Tempi des pas chassé in die drei Takttheile der Walzer-Musik geschickt unterzubringen. — Glückt die Lösung und ist das Widerspenstige zwischen Tanz-


I.
WALZER.
Dame
Herr
II.
BALANCÉ-WALZER.
Dame
Herr
III.
VALSE À DEUX TEMPS.
Dame
Herr

und Musik-Rhythmus im Gefühl des Tänzer-Paars überwunden, so wird es demselben möglich sein, mittelst zwei pas chassés, von ihnen seitwärts — der Herr fängt mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuß an — und gleichzeitig ausgeführt, zwei halbe, somit eine ganze einmalige Umdrehung, wie im Walzer, auf einer Cykloide — Radlinie — (s. 274) zu bewerkstelligen.

Unerläßlich ist es, daß das 2. Tempo des Valse à deux temps mit dem 3. Taktheil der Walzer-Musik genau zusammentreffe. — Nächstdem kommt dabei auch temps levé (s. 148) als Auftakt zur Anwendung, gleichwie im Galopp.

291. Was kommt durch diese eigenartige Darstellung zum Ausdruck?

Zuversichtliches Sichgenügen in sieghafter Freude über Forcirtes, verbunden mit der Einbildung, etwas ganz Apartes zu vollbringen.

292. Wie hat die Vertheilung der zwei Tanz-Tempi auf den 3/4 Takt des Walzers zu erfolgen?

Das beantworten die partiturmäßig untereinandergestellten Beispiele I und III in der deutlichsten und überzeugendsten Weise, und auch das Original-Motiv der Walzermusik findet sich, in absichtlicher Umgestaltung dem Tanzrhythmus des Walzers in zwei Tempi genau angepaßt, vor.

Das choreographische Bild C (s. S. 158) kommt hier gleichfalls zur Geltung.

11.

Der Galopp — Le Galop —.

293. Was ist der Galopp und wessen Ursprungs?

Ein Tanz unter zwei Personen, die, in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, als Paar entweder mit der allbekannten jagenden Schrittbewegung eine Linie in der Richtung seitwärts beschreiben (Galopade), oder sich gleichzeitig um ihren eigenen Mittelpunkt auf einer Cykloide — Radlinie — (s. 274) mittelst zweimal zwei geregelten Schrit-

ten einmal drehen und mit solchen beliebig fortgesetzten Umdrehungen auf einer größeren Kreisfigur sich bewegen.

Die letzterwähnte Art der Ausführung scheint deutschen Ursprungs zu sein.

294. Was prägt sich darin aus?
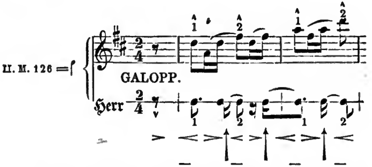
Stürmende Freude, fast bis zur Ausgelassenheit, Hast und Beharrlichkeit in lebendigster Bewegung.

295. Welche Taktart hat die Musik des Galopps und wie ist sie zu accentuiren?

Den 2/4 Takt (M. M. 126 = ♪). Der Accent liegt auf beiden Takttheilen gleichmäßig.

296. Wie sind die Schritte des Galopps auszuführen und was ist außerdem dabei wesentlich und nothwendig?

Als Grundform ist die schon erwähnte Galopade zu betrachten.



Die Schritte des Galopps bestehen aus zwei Pas chassés (s. 184 u. ff.) seitwärts, abwechselnd mit dem rechten und dem linken Fuße begonnen. Mit jedem dieser zwei Pas ist eine halbe Umdrehung verbunden, und zwar mit dem vom linken Fuß begonnenen Pas chassé: eine solche links-rückwärts, dagegen mit dem vom rechten Fuß begonnenen: eine solche rechts-vorwärts. — Beide Tempi eines Pas chassé sind schlürfend auf flüchtig dahingleitenden Fußspitzen auszuführen, und möglichst lebhaft und scharf zu accentuiren.

Als Regel ist festgestellt, daß Herr und Dame gleichzeitig, jedoch mit ungleichem Fuße den Galopp anzufangen haben.

Von besonderer Wichtigkeit ist der Moment des Drehens, der stets das zweite Tempo des Pas chassé begleitet und zugleich den Uebergang zum ersten Tempo des folgenden Pas bildet. Dieser Uebergang ist durch eine Zwischenbewegung zu vermitteln, welche die drehende halbe Wendung wesentlich unterstützt. Es ist Temps levé (s. 148) — das durch die Federkraft der Kniee, Fußbiegen und Zehen erzielte elastische Heben — im Auftakt, welches die tanzenden Paare im fliegenden Schwunge erscheinen läßt und ihren einfach natürlichen Galopp-Schritten erhöhten Reiz verleiht.

12.

Der Galopp in der Umkehrung — Le Galop à l'envers —.

297. **Was wird unter dieser Bezeichnung verstanden?**

Eine Variation des eben beschriebenen Galopps, die in Bezug auf die zu erzielenden Umdrehungen durchaus gleichartig mit denjenigen des Valse à l'envers ist.

298. **Wie ist der Galop à l'envers zu beginnen und wie sind dessen Umdrehungen auszuführen?**

Das Paar beginnt gleichzeitig — der Herr mit dem linken, die Dame mit dem rechten Fuße — den ersten Pas chassé seitwärts und verbindet damit die erste Hälfte der Umdrehung. Allein diese erste Hälfte ist gewissermaßen nur eine Vorbereitung (Vorausnahme); denn sofort lenkt der Herr mit dem rechten Fuß in die zweite Hälfte der Umdrehung umgekehrter Weise ein und fährt mit solchen umgekehrten Umdrehungen auf der üblichen Kreislinie fort. Es erfordert dies allerdings einen Mehraufwand schwingender Bewegung, zumal dabei der Herr des Vortheils durch Opposition des linken Fußes mit dem die Dame umschlingenden rechten Arm (s. 279) verlustig geht.

Besonders hülfreich, ja fast unerläßlich erweist sich dazu die bereits erwähnte Zwischenbewegung: Temps levé (s. 148), und ist ferner noch anzurathen, bei den ersten Versuchen von der Fortbewegung auf der üblichen Kreislinie zunächst abzusehen, vielmehr die umgekehrten Drehungen auf der Stelle sich einander umkreisend auszuführen.

299. Wie kündigt der Herr seiner Dame den Beginn des Galop à l'envers an?

Durch rechtzeitige, sanfte Lenkung seines rechten Arms, mit dem er die Dame der umgekehrten Richtung gleichsam zuschiebt, während durch seine entgegengesetzt ziehende linke Hand gleichzeitig noch etwas zum Gelingen beigetragen wird.

300. Kann man den Galopp in der Umkehrung ausschließlich und ununterbrochen fortgesetzt ausführen?

Ja, namentlich auf zwangloser Richtungslinie, dagegen ist deren Ausführung auf den Langseiten des Tanzraumes ziemlich anstrengend und ermüdend.

Galop à l'envers kommt in der Regel im unmittelbaren Zusammenhange mit dem gewöhnlichen Galopp abwechselnd zur Ausführung und bringt das Bild eines in vollendeter, lebendiger Eintracht zusammenfließenden Tänzer-Paars zur Erscheinung.

13.

Die Redowaczka — La Redowaczka —.

301. Was ist die Redowaczka (böhmisch: Regdowačka)?

Eine Variation des Galopps in demselben Sinne, als die Redowa eine Variation des Walzers ist.

Es findet daher mit wenigen Ausnahmen fast Alles in Bezug auf Redowa Gesagte (s. 284 u. ff.) auch auf Redowaczka gleichmäßig passende Anwendung.

302. Worin bestehen diese Ausnahmen?

Darin, daß das durch Pas chassé mit abwechselndem Fuße zu geschehende Vorwärtsrücken und Zurückweichen buchstäblich

nach beziehentlicher Richtung hin, mithin ohne Rechts- und Linksweichen, zu verfolgen ist.

Die erste Schrittbewegung im Vorwärtsrücken geht stets vom linken Fuße, hingegen die im Zurückweichen stets vom rechten Fuße aus.

14.

Die Polka — Hüpfel-Polka — Schottischer Walzer — (La Polka).

303. **Was ist die Polka und wessen Ursprungs?**

Ein Tanz unter zwei Personen, die in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, gleichzeitig um ihren eigenen Mittelpunkt auf einer Cykloide — Radlinie — (s. 274) mittelst zweimal drei geregelten Schritten sich einmal drehen und mit solchen in beliebiger Zahl fortgesetzten Umdrehungen auf einer größeren Kreisfigur sich bewegen.

Die Polka ist böhmischen Ursprungs.

304. **Was verkündigt sie?**
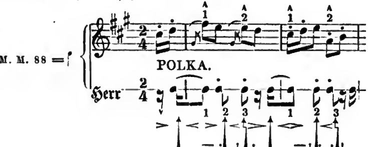
Frohspielend kindliches Entzücken und behagliche Wonne.

305. **Welche Taktart hat ihre Musik und auf welchen Takttheilen liegt der Accent?**

Den $^2/_4$ Takt (M. M. 88 = ♪). Beide Takttheile sind fast gleichmäßig; der erste ist aber besonders scharf zu accentuiren.

306. **Wie sind die drei Polka-Schritte auszuführen?**

Es liegt denselben der Pas de Bourrée in seiner ursprünglichen Form (s. 173) zu Grunde.



Vorbereitung: 1. Position.

Der Herr gleitet, nach im Auftakt vorausgegangenem kurzen und leichten Temps levé auf dem rechten Fuße, (1) mit dem linken Fuße in die 2. Position, (2) der rechte Fuß rückt nach leichtem Aufschwingen dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (3) der somit schwebend in der 2. Position gehaltene linke Fuß bezeichnet durch präcisen Auffall die 2. Position und vollendet zugleich die auf (1), (2) u. (3) gleichmäßig zu vertheilende erste Hälfte der Umdrehung links-rückwärts. Die zweite Hälfte der Umdrehung rechts-vorwärts erfolgt nun mit denselben drei Schritten, vom rechten Fuß begonnen.

Die Dame fängt gleichzeitig mit dem Herrn an und führt dieselben Schritte, jedoch stets mit dem entgegengesetzten Fuße aus.

307. Was ist sonst noch zur Ausführung besonders wesentlich und nothwendig?
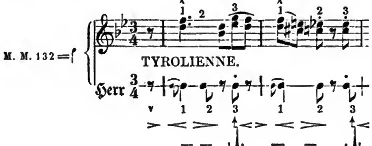
Alle drei Schritt-Tempi müssen fast gleichmäßig, insbesondere aber das erste und dritte sehr scharf accentuirt werden.

15.

Die Tyrolienne — Jäger-Schottisch — (La Tyrolienne).

308. Was ist die Tyrolienne, auch Jäger-Schottisch genannt?

Ein der Polka entlehnter Tanz, bei welchem es hauptsächlich darauf ankommt, die zweimal drei Polka-Schritte dem $^3/_4$ Takt anzupassen.



Es bietet dies um so weniger Schwierigkeit dar, da diese Schritte dem Zeitwerthe nach gleichmäßig darzustellen sind. — Jedoch ist dabei vornehmlich eine weiche, elastisch wiegende Bewegung bedingt. Temps levé im Auftakt darf deshalb nicht allzu stark accentuirt, vielmehr nur als ein gelindes Anheben — der Athem-Aufnahme, die beim Singen vorangeht, vergleichbar — betrachtet werden.

309. In welcher Weise kommt dies zur Ausführung?

Vorbereitung: 3. Position — der Herr auf dem rechten Fuß, die Dame auf dem linken Fuß degagirt —.

Der Herr gleitet (1) mit dem linken Fuße, unter Vorausgang eines seichten Temps levé auf dem rechten Fuße im Auftakt, in die 2. Position, (2) der rechte Fuß rückt unter leichtem Erheben dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (3) der mithin in der Schwebe der 2. Position befindliche linke Fuß fällt mit Jeté dessus — der rechte Fuß nimmt dabei sofort die 3. Position hinter dem linken Fuße schwebend an — in die 2. Position präcis und elastisch auf.

Die halbe Umdrehung ist auf je drei Schritte gleichmäßig zu vertheilen.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn die nämlichen Schrittbewegungen — Fuß und Richtung im Gegensatz —.

16.

Die Polka-Masurka — La Polka-Mazourka —.

310. Was ist die Polka-Masurka und wessen Ursprungs?

Ein Tanz unter zwei Personen, die, in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, gleichzeitig mittelst drei Schrittbewegungen zuerst seitwärts, dann ohne Verzug mittelst drei andern Schrittbewegungen um ihren eigenen Mittelpunkt auf einer Cykloide — Radlinie — (f. 274) in halber Umdrehung sich bewegen, durch Wiederholung dieser sechs Schrittbe-

wegungen aber eine ganze Umdrehung vollenden und solche in beliebiger Zahl auf einer größeren Kreisfigur fortsetzen.

Schon der Name zeigt die Mischung zweier Tanzformen. Die Polka stammt aus Böhmen und hat schnell und überall Eingang gefunden.
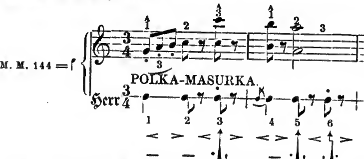
311. Was prägt sich in der Polka-Masurka vorzugsweise aus?

Entschiedenes Sichgenügen, anmuthige Keckheit, verbunden mit schelmischer Caprice.

312. Welche Taktart hat die Musik und welche Accente?

Den $^3/_4$ Takt (M. M. 144 = ♩). Es gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb deren das sechstheilige Tanzmotiv einmal ausgeführt wird. Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil; es ist jedoch auch dem dritten Takttheil vom ersten der zwei zusammengehörigen Takte ein besonderer Nachdruck zu ertheilen.

313. Wie sind die sechs Schrittbewegungen (Tempi) der Polka-Masurka auszuführen?



Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

Der Herr beginnt (1) mit dem linken Fuß einen unter Demi-coupé (Vgl. 147 b. S. 53) nach der 2. Position leicht ausgleitenden Schritt, (2) der rechte Fuß folgt lebhaft dem linken in die 1. Position nach, verjagt denselben seitwärts, und (3) der mithin in der Schwebe der 2. Position gehaltene linke Fuß schlägt energisch (fouetté) in die 3. Position hinter dem rechten Fuß (der diese Bewegung durch leichtes Aufhüpfen begleitet), in der Schwebe verbleibend; (4) der in der 3. Position schwebend gehaltene linke Fuß gleitet, unter Vorausgang eines kurzen und leichten Temps levé auf dem rechten Fuß im Auftakt, in die 2. Position, (5) der rechte

Fuß rückt nach leichtem Aufschwingen dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (6) der mithin in der Schwebe der 2. Position befindliche linke Fuß fällt mit Jeté dessus (s. S. 60) — der rechte nimmt dabei sofort die 3. Position hinter dem linken Fuß schwebend an — in die 2. Position präcis und elastisch auf, die auf (4), (5) und (6) gleichmäßig zu vertheilende halbe Umdrehung links-rückwärts beendigend.



Fig. 63.

Die Wiederholung der Tempi: (1), (2) und (3) beginnt nun mit dem rechten Fuße, und schließt sich daran mittelst der Tempi: (4), (5) und (6) — Fuß und Richtung im Gegensatze — die auf diese letzteren gleichmäßig zu vertheilende andere halbe Umdrehung rechts-vorwärts.

Die Dame beginnt und führt dieselben sechs Schrittbewegungen gleichzeitig mit denen des Herrn aus; jedoch stets mit entgegengesetztem Fuße und selbstverständlich auch in entgegengesetzter Richtung.

Auch gestattet der Rhythmus der Polka-Masurka (6 Tempi auf zwei Musiktakte) eine sehr beliebte Variation vermittelst eines Pas polonais (s. d.) und eines Pas de basque (s. d.).

Dieselbe ist unter dem Namen: Valse russe bekannt und wird ausgeführt, wie folgt:

Der Herr beginnt (1) durch Anschlagen der Ferse des linken Fußes an die ihr entgegenkommende Ferse des rechten Fußes im Aufschwingen. — Von diesem Zusammenstoß abprallend, streift (2) der linke Fuß mit der Spitze in die 2. Position, und (3) der rechte Fuß schlüpft in die 1. Position nach, die der linke Fuß alsbald verläßt, um sich in die Schwebe der 2. Position zu begeben.

Mit diesen 3 Tempi wird die Linie links-seitwärts beschrieben.

Ohne Verzug geht nun (4) der linke Fuß mit Jeté dessous in die 2. Position und vollbringt im Aufsetzen eine halbe Umdrehung links-rückwärts, (5) der rechte Fuß gleitet nun mit locker geführtem Knie in die 2. Position, und (6) der linke Fuß wird in die 1. Position nachgezogen zur Beendigung.

Die folgenden 6 Tempi sind nun mit dem entgegengesetzten Fuße zu beginnen und im Gegensatze durchzuführen, in Folge dessen auch die Richtung (rechts-seitwärts) und die halbe Umdrehung (rechts-rückwärts).

Da Herr und Dame die 6 Tempi gleichzeitig ausführen, so hat die letztere alle Fußbewegungen und Umdrehungen gegensätzlich zu machen.

314. **Was ist außerdem bei Polka-Masurka, wie auch gleicher Weise bei Valse russe noch besonders wesentlich und charakteristisch?**

Die den Fußbewegungen sich anbequemende Mitwirkung des Oberkörpers — ein behagliches Auf- und Nieder-Wiegen —, so wie eine gewisse Geschmeidigkeit in den Hüften, die in gehöriger Beschränkung unbeschreiblich annuthig im Wechselspiel der Wendungen und Umdrehungen sich darstellt.

Obschon das in die Hüfte untergestemmte Handgelenk und die Haltung des beziehentlichen Arms mit spitzem Ellenbogen dem Charakter dieses Tanzes nicht unangemessen sein mag, so scheint gleichwohl die feine Welt an dieser fast zu keckén und herausfordernden Geste Anstoß zu nehmen, daher dieser Gebrauch wenig Eingang gefunden hat.

17.

Krakowiak — Cracovienne.

314a. **Was ist Krakowiak und woher stammt dieser Tanz?**

Der Name läßt seinen Ursprung erkennen (Krakau). Dieser Tanz, von zwei Personen ausgeführt, ist unter vielen krakusischen Tänzen einer, der zu den Salontänzen zählt.
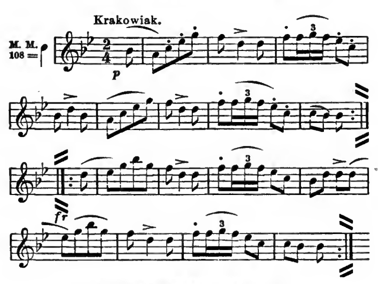
Die Musik ist in $^2/_4$ Takt gesetzt.

2 Theile, jeder zu 8 Takten.

Die Tanzschritte (pas) sind drei verschiedene, in der Tanzfigur vor und auf der Stelle:

I. Pas glissé — vor.

II. Assemblé et sisonne — auf der Stelle.



I. Pas Glissé en avant quatre fois.

II. Assemblé et sisonne (quatre fois).

Diese pas sind in Frage 268 der Masurka erklärt, sodaß eine kurze Angabe der Reihenfolge genügen dürfte.

Aufstellung: Herr und Dame halten sich wie beim Walzer, aber der Dame rechter und des Herrn linker Arm fallen in der Grundstellung herunter.

Herr und Dame fangen beide mit dem rechten Fuß an und zwar (pas glissé) vorwärts.

Auftakt (1.) elevé, Erheben des rechten Fußes und Vorschleifen, während der linke Fuß in der Schwebe 4. Position

nach hinten gehoben (2), der rechte Fuß markirt (accentuirt) einen Schritt auf der Stelle. — Dieser Schritt (1) (2) würde von der Dame wechselweise r. l. r. l. 4 mal zur Ausführung kommen, während der Herr r. l. r. zugleich mit der Dame, aber nur 3 mal tanzt und beim vierten entweder auf der Stelle 3 pas frappés, d. h. Aufstellen des Fußes l. r. l. ausführt, oder er schlägt mit der Ferse des linken Fußes an die Ferse des rechten und accentuirt nur noch 2 Schritte l. und r., genau dem Takte angepaßt.

Dann folgen auf der Stelle gedreht (Tour sur place) die Dame vor, der Herr rückwärts (s. S. 150 Fig. 60) Assemblé et sisonne, in 4 Takten ausgeführt, wie im ersten Theil die Dame 4 mal, der Herr 3 mal fertig getanzt, weil der Herr wie im ersten Theil den Schlußschritt 3 frappés oder Zusammenschlagen der linken Ferse an die rechte auszuführen und 2 Schritte auf der Stelle zu accentuiren hat. Die Ausführung ist in 8 Takten, einem Musiktheil.

18.

Die Rheinländer Polka.

315. **Was ist die Rheinländer Polka und woher stammt sie?**

Ein Tanz unter zwei Personen, die, in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, gleichzeitig die drei Tempi des Polka-Schritts auf der Diagonale seitlich einmal hin und dann her, beziehentlich erst links und dann rückkehrend rechts, oder dasselbe in der Umkehrung markiren, dann aber mit zwei mal zwei gehüpften Schritten eine, bisweilen auch zwei ganze Drehungen um einander erzielen und, diese periodische Verkettung fortgesetzt wiederholend, sich auf einer größeren Kreisfigur fortbewegen.

Der Name bezeichnet den Ursprung in unzweifelhafter Weise.

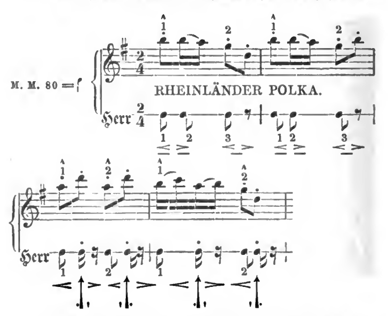
316. Was kommt durch sie zu charakteristischer Erscheinung?

Schalkhafte Naivität und weinselige Stimmung (Behutsames Nippen und Schlürfen — herzhaftes und rasches Trinken).

317. Welche Taktart hat ihre Musik?

Den $^2/_4$ Takt (M. M. 80 = ♪). Es gehören vier Takte zu einer periodischen Tanz-Verkettung. In den ersten zwei Takten ist der erste Taktheil, in den andern zwei Takten sind beide Taktheile besonders scharf zu accentuiren.

318. Wie sind die Rheinländer Polka-Schritte auszuführen?



Das Paar stelle sich vor Beginnen in solcher Weise auf, daß der Herr die zu beschreibende Tanzlinie gerade **vor** seinen Augen hat, wogegen die Dame derselben den Rücken zuwendet.

Herr und Dame beginnen gleichzeitig. Der Herr macht die drei Tempi des ersten Polkaschritts links seitwärts, dann die drei Tempi des zweiten Polkaschritts rechts seitwärts. Die Dame thut ganz dasselbe — Fuß und Richtungslinie im Gegen-

satze —. Es dürfen jedoch die drei Tempi der Polkaschritte nicht mit Aufhüpfen begleitet werden, vielmehr sind dieselben im elastisch-ruhigen Dahingleiten auszuführen. — Unmittelbar darauf folgen nun mit abwechselndem Fuße zwei mal zwei Schritte, von denen jeder mit einem kurzen Aufhüpfen zu begleiten ist, und damit ist eine ganze Umdrehung auf der Cykloide — Radlinie — (s. 274) zu verbinden. — Der Herr beginnt mit dem linken Fuße den ersten dieser Schritte und unterläßt auch wohl bisweilen beim letzten dieser Schritte mit dem rechten Fuße das Aufhüpfen auf demselben, um durch den Ruhepunkt den neuen Anfang mit größerer Sicherheit zu vermitteln. Die Dame führt dies Alles übereinstimmend und gleichzeitig, jedoch mit entgegengesetztem Fuße aus.
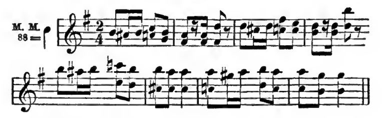
19.

Die Kreuzpolka.

318a. **Was ist die Kreuzpolka?**

Ein alter, nun wieder in Aufnahme gekommener und beliebter Tanz.

Nachweisen läßt sich nur, daß der Tanz in Ostpreußen zuerst wieder eingeführt und die zunächst bekannte Musik die Stettiner Kreuzpolka gewesen ist. Die Musik ist 2/4 Takt und wie jede Polka, wonach Kreuzpolka getanzt werden kann.



Aufstellung: Herr und Dame stehen (vis-à-vis) gegenüber, die Dame legt ihre linke Hand in die rechte Hand ihres Tänzers, die freie Hand kann entweder in die Seite gestützt oder in Grundstellung heruntergelassen werden.

Herr und Dame beginnen den Polkaschritt (pas chassé), der Herr links, die Dame rechts. Indem sie sich im 1. Takt nach außen wenden und beim 2. Takt (dos-à-dos) stehen, haben der Herr den rechten, die Dame den linken Fuß nach der 4. Position auf die Spitze vorgesetzt (nicht gehüpft). Diese Ausführung wird nach der entgegengesetzten Seite entgegengesetzt wiederholt und darauf 4 Takte Polka Rundtanz ausgeführt.

20.

Die Esmeralda — L'Esmeralda.

319. **Was ist die Esmeralda und woher stammt dieselbe?**

Ein Tanz unter zwei Personen, die, in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, den Galopp-Schritt auf der Diagonale zweimal seitwärts gleichzeitig, und hierauf die drei Tempi des Polkaschritts ausführen, damit aber eine halbe Umdrehung auf der Cykloide — Radlinie — (s. 274) verbinden und, indem sie diese periodische Verkettung fortgesetzt wiederholen, sich auf einer größeren Kreisfigur fortbewegen.

Ihr Entstehen verdankt dieselbe einem dem Chortanz im gleichnamigen Ballet entlehnten pas.

320. **Welcher Charakter prägt sich in ihr aus?**
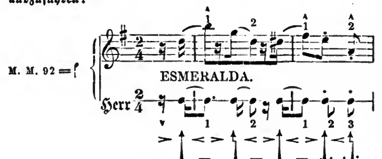
Maßvolle Freude, selbstgefälliges Treiben mit beschränkter Hast.

321. **Welchen Takt hat ihre Musik?**

Den $^2/_4$ Takt (M. M. 92 = ♪). Es gehören zwei Takte zu einer periodischen Tanzverkettung.

In dem ersten Takt ist nur der erste Takttheil, im zweiten Takt sind dagegen beide Takttheile besonders scharf zu accentuiren.

322. **Wie ist der zweitheilige Tanzschritt der Esmeralda auszuführen?**



Herr und Dame, Ersterer mit dem linken, Letztere mit dem rechten Fuß, beginnen gleichzeitig links, beziehentlich rechts seitwärts mit zwei an einander gereihten Galopp-Schritten. Darauf folgen unmittelbar die drei Tempi des Polka-Schritts, scharf und spitz accentuirt, und mit diesen findet zugleich eine halbe Umdrehung statt.

Letztere vollzieht sich in der üblichen Weise, wie in der Polka; es kann jedoch diese halbe Umdrehung bei fortgesetzter Wiederholung des zweitheiligen Tanzschritts auch ohne Schwierigkeit abwechselnd à l'envers — in der Umkehrung — ausgeführt werden.

Die Dame hat ganz dasselbe gleichmäßig und gleichzeitig, aber stets mit dem entgegengesetzten Fuße auszuführen.

21.

Die Imperiale — L'Impériale —.

323. **Was ist die Imperiale, wie und wann ist sie entstanden?**

Ein Tanz unter zwei Personen, welche, in derselben Art wie das Walzer-Paar vereinigt, mit einem viertheiligen Tanz-

motiv, das sie innerhalb zweier zusammengehöriger Takte zweimal ausführen, eine ganze Umdrehung auf der Cykloide — Radlinie — (s. 274) vollenden, dann aber die darauffolgenden zwei Musiktakte durch drehendes Umschwingen auf der Stelle — Tour sur place — bezeichnen, und mit der Wiederholung dieser ganzen Periode auf einer größeren Kreisfigur sich fortbewegen.

Die Imperiale ist durch Aneinanderreihen französischer (Contretanz-) und polnischer (Masurka-) Tanzschritte entstanden und aus der Seine-Stadt zu uns gelangt.

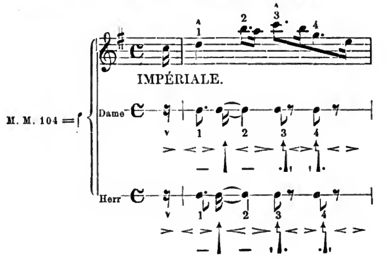
324. Welcher Charakter giebt sich in derselben kund?
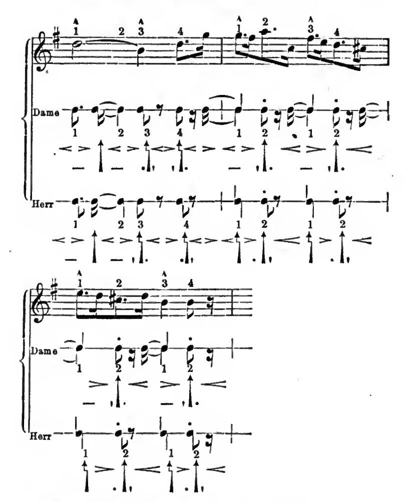
Willenskraft, Zuversichtlichkeit und vollkommenes Einverständniß.

325. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

Den $^4/_4$ Takt (M. M. 104 = ♩). Der Accent liegt stets auf dem ersten und dritten Takttheil.

326. Wie sind die Schritte der Imperiale auszuführen?





Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

1. Takt.	Der Herr: Mit dem linken Fuß (1) (2) Pas chassé seitwärts links, (3) mit dem rechten Fuß Coupé dessous, (4) mit dem linken Fuß Jeté dessous. — Mit diesen vier Tempi ist eine halbe Umdrehung links-rückwärts verbunden.

2. Takt.	Die nämlichen Schritte — Fuß und Richtung im Gegensatze — mithin (1) (2) mit dem rechten Fuß Pas chassé seitwärts rechts, (3) mit dem linken Fuß Coupé dessous, (4) mit dem rechten Fuß Jeté dessous und darauf eine halbe Umdrehung rechts-vorwärts vertheilt.
3. Takt.	(1) (2) Assemblé et Temps de sissonne, (1) (2) Assemblé et sissonne;
4. Takt.	(1) (2) Assemblé et sissonne, (1) (2) Assemblé et sissonne (Vgl. 268. V). — Bei dieser viermaligen Wiederholung ist im Assemblé der linke Fuß stets hinter dem rechten in der 3. Position zu vereinigen, im sissonne aber der linke Fuß lebhaft und zu schwebender Haltung in die 2. Position zu führen, ausgenommen im letzten sissonne, das der linke Fuß schwebend in der 3. Position hinter dem stützenden rechten Fuß zu bezeichnen hat.

Mit den Schrittbewegungen des 3. und 4. Takts ist gleichzeitig eine einmalige Tour sur place linksum-rückwärts (Vgl. 270 b) verbunden.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn dieselben vier Schrittbewegungen — Fuß und Richtung im Gegensatze — auf den 1. und 2. Takt ausführend; bedient sich aber auf den 3. und 4. Takt zur Tour sur place linksum-vorwärts des Pas tombé (Vgl. 268. VI) in viermaliger Wiederholung.

22.

Die Varsovienne — La Varsovienne —.

327. Was ist die Varsovienne und wo ist dieselbe aufgekommen?

Ein Tanz unter zwei in gleicher Weise wie zum Walzer vereinigten Personen, welche die Tempi der Tyrolienne (s. 309)

abschnittsweise (Cäsur) unter Beobachtung von gewissen Ruhepunkten darzustellen bemüht sind, und sich damit nach Belieben, theils seitwärts links und rechts, theils auf kleinen Kreisen um einander drehend, beziehentlich auf der Stelle oder auf einer größeren Kreisfigur bewegen.

Die Varsovienne ist durch polnische Damen zuerst in den höchsten Kreisen der französischen Hauptstadt bekannt geworden und von dort zu uns gelangt.

328. Welcher Charakter liegt darin?

Etwas Sinnig-Schwärmerisches in maßvoller, fast schüchterner Freude, mit einem Anflug schalkhafter Vorsicht.
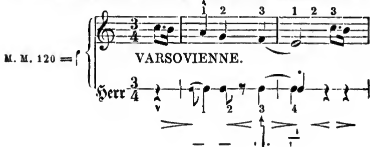
329. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

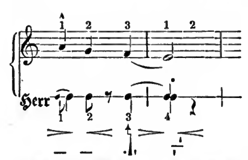
Den $^3/_4$ Takt (M. M. 120 = ♩). Der Accent liegt, da das Tanzmotiv zwei Takte erfordert, hauptsächlich auf dem ersten Takttheil des ersten Takts.

330. Worin besteht im Allgemeinen das Wesentliche der Varsovienne?

In dem rechtzeitigen Festhalten einer gut gewählten Stellung auf gewissen Ruhepunkten. Die letzteren sind auch dem ungeübtesten Ohre in der musikalischen Tonfigur leicht erkennbar gemacht und fallen stets auf den ersten Takttheil der geradzähligen Takte, mithin auf den des 2. 4. 6. und 8. Taktes. — Es ist aber überdem ein genaues Verständniß der Musik noch deswegen unerläßlich, weil dieselbe abwechselnd zuweilen nur den ersten Takttheil des 4. und 8. Takts als Ruhepunkt bezeichnet.

331. Wie sind die Schritte der Varsovienne auszuführen?





Auf dieselbe Weise, wie die Schritte der Tyrolienne, (s. 309) und es erübrigt nur noch zu erklären, wie der Ruhepunkt festzuhalten ist.

Der Herr verbleibt, nach Beendigung der Tyrolienne-Tempi (1) (2) und (3) links, auf dem linken Fuß degagirt, und bezeichnet (4) mit der Ferse des gestreckten rechten Fußes sofort die 2. Position, dieselbe gewissermaßen sondirend, verweilt in dieser Stellung während des 1. und 2. Taktheils des geradzähligen Takts und zieht den rechten Fuß erst mit dem 3. Taktheil desselben Takts, der stets als Auftakt für den folgenden (ungeradzähligen) Takt zu betrachten ist, in die 3. Position zu schwebender Haltung hinter den linken Fuß, um mit Demi-Coupé nach den zu wiederholenden drei Tyrolienne-Tempi überzuleiten und diese sowohl als den Ruhepunkt im Gegensatze auszuführen.

Mit (1), (2) und (3) ist überdem jedesmal eine halbe Umdrehung verbunden.

Die Dame führt dieselben Schritte gleichzeitig mit denen des Herrn, jedoch stets mit entgegengesetztem Fuße aus, und bezeichnet den Ruhepunkt gleichfalls in der 2. Position mit sehr niedergespannter Fußbiege und Spitze des gewissermaßen sondirenden Fußes.

332. Was ist außerdem noch in Bezug auf diese Schrittbewegungen, insbesondere aber in Bezug auf die beim Ruhepunkte zu wählende Stellung bemerkenswerth?

Die drei Schrittbewegungen, mit welchen die halbe Umdrehung verbunden ist, sind sanftgleitend, weich und elastisch auszuführen, das dritte Schritt-Tempo ist mäßig zu accen-

tuiren, damit (4) — der unmittelbar darauf folgende Ruhepunkt — in festgehaltener gut gewählter Stellung um so mehr dagegen absteche.

Dieser Hauptmoment giebt Gelegenheit, in einer Haltung nach rein individueller Wahl zu verharren, und es bedürfte daher nur der Andeutung, daß dabei die ganze Körpergestalt in allen ihren Umrissen dem Auge wohlgefällige, schöne Linien zeige und den Uebergang zur anmuthsvollen Entfaltung fernerweiter Bewegung erwarten lasse (s. 92).

Die Opposition durch Fuß und Arm kommt hierbei zur vollsten Geltung. (Vgl. Fig. 21 auf S. 33.)

23.

Die Sicilienne — La Sicilienne —.

333. Was ist die Sicilienne, wann und wo ist sie in Aufnahme gekommen?

Ein Tanz unter zwei Personen, welche, wie das Walzer-Paar vereinigt, die erste Hälfte eines Tanzmotivs von vier Takten durch vier hüpfende Tempi; die andere Hälfte desselben aber durch vier eigens dem Rhythmus angepaßte Tanzschritte, mit welchen sie eine halbe Umdrehung ausführen, bezeichnen, und diese ganze Periode beliebig und auf einer größeren Kreisfigur wiederholen.

Die Sicilienne hat in der That südliches Gepräge; es ist aber nicht zu verbürgen, daß sie der italischen Insel entsprungen sei, vielmehr gebührt Pariser Tänzern, wenn nicht die Ehre ihrer Erfindung, mindestens das Verdienst, sie in neuerer Zeit mit Geschick umgeprägt und zum Mode-Tanz erhoben zu haben.
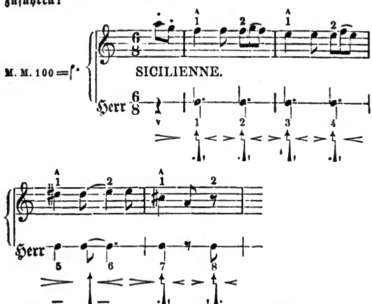
334. Welcher Charakter spricht sich in der Sicilienne aus?

Etwas Kindlich-Einfaches, lebhaft Leidenschaftliches, nicht ohne Zärtlichkeit.

335. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

Den $^6/_8$ Takt (M. M. 100 = ♩.) mit dem Accent auf dem ersten Takttheil.

336. Wie sind die Schrittbewegungen der Sicilienne auszuführen?



Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

1. Takt.	Der Herr: Mit dem linken Fuß (1) Assemblé vor dem rechten und (2) Assemblé hinter dem rechten Fuß, beide Tempi durch leichtes Aufhüpfen des stützenden rechten Fußes begleitet;
2. Takt.	(3) der linke Fuß gleitet in die 2. Position, daselbst das Tempo auf der Ferse bezeichnend und (4) Assemblé hinter den rechten Fuß, beide Tempi abermals durch leichtes Aufhüpfen des stützenden rechten Fußes begleitet; — diese vier Tempi sind auf der Stelle auszuführen. —

3. Takt.	(5) (6) mit dem linken Fuße zu beginnen: Pas chassé seitwärts links,
4. Takt.	(7) mit dem rechten Fuß Coupé dessous, und (8) mit dem linken Fuß Jeté dessous.

Mit diesen vier Schrittbewegungen ist eine halbe Umdrehung links-rückwärts verbunden —.

Diese ganze Periode wird nun — Fuß und Richtung im Gegensatze — wiederholt.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn und führt sowohl die vier Tempi auf der Stelle, als auch die vier Schrittbewegungen seitwärts und in halber Umdrehung, mit entgegengesetztem Fuß und in entgegengesetzter Richtung aus.

24.

Der Cotillon — Le Cotillon —.

337. **Was ist der Cotillon und wessen Ursprungs?**

Ein Gesellschaftsspiel in Tanzform, mit Hülfe des Walzers (auch wohl des Galopps, der Polka, sowie der Tyrolienne) durch eine größere und ganz beliebige Anzahl von Paaren mit den mannichfaltigsten Figuren (Touren) innerhalb des von ihnen gebildeten Kreises dargestellt.

Wem die Ehre der Erfindung gebührt, geht aus der frivolen Benennung dieses Tanzes unzweifelhaft hervor.

338. **Was prägt sich in ihm aus?**

Gemeinsames Bestreben, sich gegenseitig angenehm zu unterhalten, Gastfreundlichkeit und freies Wahlrecht.

339. **Wie kommt dies zur Ausführung und was ist dabei hauptsächlich zu beobachten?**

Alle Paare, durch allerseits gegebene Hände zu einem gemeinsamen Verbande geordnet, beginnen auf der Kreisfigur mit allgemeiner Ronde seitwärts links, und kehren in gleicher

Weise mit Ronde seitwärts rechts auf ihre Plätze zurück. Ist die Anzahl der Paare eine sehr große, so vertritt diesen Einleitungs-Act in der Regel ein Entgegenkommen und Zurückweichen der Paare von zwei Punkten des geschlossenen Kreises — eine Begrüßung, die durch Nachahmung von zwei andern Punkten des Kreises zu beantworten ist —.

Das vortanzende erste Paar eröffnet hierauf den Cotillon durch eine einmalige Walzer- (Galopp-, Polka- oder Tyrolienne-) tour innerhalb des Kreises bis auf seinen Platz. Alle Paare, an welchen das erste Paar vorübertanzt, folgen in gleicher Weise eines dem andern unverweilt nach. — Es gilt dies als Zwischenspiel, das, nachdem eine Figur von allen Paaren nach einander ausgeführt worden und sofern derselben eine andere neue Figur folgen soll, stets wiederholt wird.

340. Wieviel Figuren giebt es wohl überhaupt und wieviel Paare haben bei einer Figur mitzuwirken?

Die Zahl der Figuren ist, namentlich wenn die mannichfaltigen Formen geselligen Scherzes hinzugerechnet werden, sehr groß, gleichwohl ist eine Bereicherung durch neue, ansprechende Verwickelungen und geistvolle Einfälle eben so wünschenswerth als möglich. —

Die Zahl der zu einer Figur erforderlichen Paare wird entweder durch ihre eigene Tendenz oder durch schickliches Verhältniß zur Gesammtzahl der am Cotillon betheiligten Paare bestimmt. — Beispielsweise sei bemerkt, daß in einem Cotillon von 24 Paaren zu einer Figur mindestens vier Paare auf einmal herangezogen werden müssen.

341. Wie wird die Darstellung der Cotillon-Figuren bewirkt?

Zunächst darf nicht unbemerkt bleiben, daß jede Figur in ihrem Zusammenhange folgende drei Hauptmomente zeigt:

1) ihre Einleitung (Vorbereitung),
2) ihre Verwickelung (Darstellung) und
3) ihre Lösung (Endigung).

Die Einleitung ist auf zweifache Weise möglich. Entweder sind die dazu erforderlichen Paare dem anführenden Paare so-

wohl, als unter sich einander nachfolgende, oder sie sind von zwei verschiedenen Punkten des Kreises sich einander entgegenkommende. — Im letzteren Fall ist das Abzählen sämmtlicher Paare deswegen nothwendig, damit das dem vortanzenden Paare im Gegenüber entsprechende Paar genau ermittelt werden könne. — Die Vorbereitung bezielt entweder Absicht oder Zufall (zuweilen auch beides) zum Zweck der Verwickelung und Darstellung, deren Lösung und Endigung stets in der je nach Umständen absichtlich oder zufällig erreichten Vereinigung neugestalteter Paare und deren Davoneilen mittelst Walzer (Galopp, Polka oder Tyrolienne) besteht.

1. Die Ringelreigen — Les Ronds —.

(Zufall.)

[Walzer.]

Vier Paare in zwei Parteien (von zwei Punkten je zwei Paare), sich einander entgegenkommend.



Fig. 64.

1) Von den zwei Damen einer Partei wählt jede noch einen Herrn an ihre rechte Hand; dagegen wählt von den zwei Herren

der Gegenpartei jeder, nachdem er seine Dame von der rechten an seine linke Hand geleitet hat, noch eine Dame an seine rechte Hand.

2) Beide Parteien (jede jetzt zu 6 Personen) stellen sich en ligne einander gegenüber auf, kommen sich entgegen und vereinigen sich — Partei mit Gegenpartei — durch zwei Ronds à 6. Diese verwandeln sich wiederum in vier Ronds à 3, die

3) sich lösen (Fig. 64) und durch Aufeinandertreffen sechs Paare in zufälliger Neugestaltung zum Walzer erscheinen lassen.

---

2. Die Pyramide — La Pyramide —.

(Zufall.)

[Galopp.]

Fünf Paare, sich einander nachfolgend.

1) Alle wählen, jeder Herr eine Dame, jede Dame einen Herrn. — Alle vereinigen sich zu einer Ronde à vingt, die von den zehn Damen alsbald verlassen wird, um

2) nachstehende Aufstellung, die auch wohl in eine Sitzung auf zehn in gleicher Anordnung aufgestellte Stühle verwandelt werden kann, zu erreichen. (Fig. 65.)

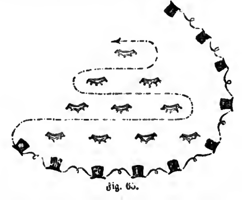


Fig. 65.

Inzwischen bilden die zehn Herren durch Vereinigen ihrer Hände eine Reihe, mit welcher sie auf der (Fig. 65) bezeichneten Schlangenlinie die Damen-Pyramide durchziehen.

3) Jeder nimmt Platz vor derjenigen Dame, die ihm der Zufall beschieden, und die Figur löst sich in allgemeinen Galopp auf.

---

3. Das Blumengewinde — La Guirlande —.

(Absicht.)

[Polka.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Alle wählen, in dessen Folge sich acht Paare gestalten, deren Damen auf den in folgender Ordnung gestellten Stühlen Platz nehmen, während sich die Herren hinter die Stühle aufstellen.

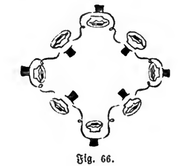


Fig. 66.

2) Alle Herren vereinigen ihre Hände (rechte in rechte, linke in linke Hand), bilden somit eine Guirlande über die Köpfe der Damen (Fig. 66) und bewahren dieselbe Haltung der Hände auch bei der nun erfolgenden einmaligen Kreisbewegung seitwärts, mit welcher vier Herren den innern (kleinern) Kreis rechts, vier Herren dagegen den äußern (größern) Kreis links zu beschreiben haben.

3) Auf ihren Plätzen wieder angelangt, löst sich die Figur in allgemeine Polka auf.

---

4. Die Triumphbogen — Les Arcades —.

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Walzer.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Jeder Herr wählt noch zwei Herren, jede Dame wählt noch eine Dame. Beide Parteien — einerseits Herren, andererseits Damen — stellen sich einander gegenüber auf.

2) Die Damen durchschreiten die von den Herren durch Erheben der Arme gebildeten Triumphbogen, theilen sich rechts und links auf vorgezeichnetem Wege (Fig. 67) und

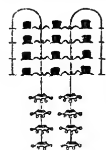


Fig. 67.

3) gelangen an die Seite der sie empfangenden, durch Zufall beschiedenen Herren, die mit ihnen im Walzer davoneilen. Den vier zurückbleibenden Herren bleibt zu gleichem Zweck die freie Wahl anderer Damen unbenommen.

---

5. Der Kegelkönig — Le Jeu de quilles —.

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Galopp.]

Zwei Paare (von zwei Punkten je ein Paar), sich einander entgegenkommend.

1) Alle wählen, in Folge dessen gestalten sich vier Paare. Auf einem in der Mitte des Kreises aufzustellenden Stuhl

nimmt der Kegelkönig (der gern aus den am Cotillon nicht betheiligten Herren gewählt wird) Platz.

2) Die vier Paare umkreisen denselben mit Ronde à huit und beginnen nach kurzem Verharren die Grande chaîne. — Der Kegelkönig ersieht den günstigsten Augenblick, um eine der Damen aus der Chaîne zu rauben. Es entsteht dadurch unvermeidliche Verwirrung, die noch gesteigert wird, wenn jeder der Herren irgend welche Dame zu erhaschen trachtet.

3) Diejenigen Herren, welche so glücklich waren, gleichviel ob absichtlich oder zufällig, eine Dame zu gewinnen, eilen mit derselben im Galopp davon.

Einen einzigen Herrn aber trifft das Loos des Einsam- und Alleinseins, in das er sich, sofern eine Wiederholung der Figur stattfinden soll, als neuer Kegelkönig auf dem Stuhle Platz nehmend, ergiebt.

---

6. Der Hut — Le Chapeau —.

(Absicht.)

[Polka.]

Drei Paare, sich einander nachfolgend.

1) Jeder Herr leitet zunächst seine Dame von der rechten an seine linke Hand und wählt noch vier Herren, die er (einen nach dem andern) einladet, sich ihm zur linken Seite zu verfügen.

2) So erscheinen drei Parteien (je fünf Herren und eine Dame). Jede derselben bildet Ronde à six, in deren Mitte der Herr seine Dame einführt, ihr seinen Hut einhändigt, die andern vier Herren zu Ronde à l'envers (umgekehrt nach außen) veranlaßt und sich verabschiedet, um mit einer von ihm zu wählenden Dame zu tanzen.

3) Das Weitere veranschaulicht Fig. 68, S. 194.

Die leer ausgehenden Herren entschädigen sich durch freie Wahl anderer Damen. — Allgemeine Polka.

---

7. Der Blumenkorb — La Corbeille de fleurs —.

(Absicht.)

[Walzer.]

Vier Paare (von zwei Punkten je zwei Paare) sich einander entgegenkommend. —

1) Alle wählen. Somit kommen acht Paare, in Ronde à seize vereinigt, zusammen.



Fig. 68.

2) Die acht Damen schließen, am Orte verharrend, Ronde à huit; die acht Herren — jeder derselben seiner Dame zur linken Seite — geben über die Hände der Damen ihre beiden Hände und verflechten dieselben innerhalb der Damen-Ronde. — Alle setzen den Blumenkorb seitwärts links in Bewegung. (Fig. 69 auf S. 195.)

Der vortanzende Herr besorgt durch Verlassen seiner linken Hand, die mit der rechten des ihm links nächststehenden Herrn verbunden war, die Verwandlung des Blumen-Korbs (-Kreises) — durch Zurückweichen beider Endpunkte, während das Centrum verharrt — in Blumen-Colonne (-Linie). Die Herren

erheben hierauf möglichst hoch die vor ihren Damen verflochtenen Hände; die Damen entschlüpfen vorwärts eilend der Haft, werden jedoch

3) von den Herren verfolgt und eingeholt zum allgemeinen Walzer.



Fig. 69.

---

8. Die Windmühlenflügel — Le Moulinet —.

(Absicht.)

[Galopp.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Von den vier Damen wählt jede noch einen Herrn*) an ihre rechte Hand.

*) Diese Figur ist auch durchgehends im Gegensatze ausführbar und verlangt dann auch die Einleitung auf entgegengesetzter Richtungslinie. Das

2) Die Herren, welche den Damen zur linken Seite sind, vereinigen sich nun mit der linken Hand zum Moulinet

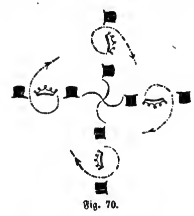


Fig. 70.

(Fig. 70). Die Damen verlassen die Hände der Herren und machen eine halbe Wendung — rechtsumkehrt —; dagegen vereinigen die Herren ihre Hände, diese hoch über die Köpfe der Damen erhebend. — Allgemeine Bewegung vorwärts, bei welcher vier Damen die von acht Herren gebildeten Bogen auf entgegengesetztem Wege durchschreiten. Nachdem in dieser Weise eine zwei- bis dreimalige Umdrehung des Moulinet stattgefunden hat,

3) begeben sich die vier Damen an die rechte Seite der von ihnen gewählten Herren zu allgemeinem Galopp, an welchem auch die verlassenen vier Herren, die den Mittelpunkt der Figur mit der linken Hand festhielten, nach anderweitig getroffener Wahl theilnehmen.

---

vorhandene Paar erweist in diesem Fall denjenigen Paaren, welche der üblichen Reihenfolge gemäß den Cotillon beschließen, eine besondere Aufmerksamkeit, indem solche zuerst zur Mitwirkung herangezogen werden.

---

9. Unter'm Regenschirm — Sous le Parapluie —.

(Zufall.)

[Tyrolienne.]

Zwei Paare (von zwei Punkten je ein Paar) sich einander entgegenkommend. Aufstellung von sechs Stühlen (Fig. 71).

1) Von einem Paar nimmt die Dame, vom andern Paar der Herr auf den einzeln aufgestellten Stühlen Platz und verbergen sich Beide unter einem aufgespannten Regenschirm.

2) Von dem Herrn der sitzenden Dame werden andere zwei Herren, ingleichen von der Dame des sitzenden Herrn zwei andere Damen eingeladen, die Sitzplätze im Rücken der sich Beschirmenden einzunehmen.



Fig. 71.

3) Nun haben sich die Letzteren unter'm Regenschirm nur durch Sondiren mit der rechten oder linken Hand, beziehentlich nach rechts oder nach links, über die Wahl eines (einer) der hinter ihnen sitzenden zwei Herren (Damen) zu entscheiden, und ein drittes Paar gestaltet sich durch Vereinigung der beiden Nicht-Gewählten zu allgemeiner Tyrolienne.

---

10. Die Krone. — La Couronne —.

(Zufall.)

[Walzer.]

Sechs Paare in zwei Parteien (von zwei Punkten je drei Paare) sich einander entgegenkommend.

1) Die zwei Parteien nähern sich begrüßend, weichen jedoch wieder zurück, um in verdoppelter Anzahl wiederum einander gegenüber zu erscheinen. —



Fig. 72.

Alle wählen. Es gelangen somit zwölf Paare (selbstverständlich jede Dame an des Herrn rechter Hand) auf die früheren Plätze und kommen dieselben (von zwei Punkten je sechs Paare) auf zwei Linien sich einander entgegen.

2) Alle Damen vereinigen ihre Hände (rechte in rechte Hand, linke in linke Hand), alle Herren gleicher Weise, jedoch über die Hände der Damen*). So, in festem Zusam-

*) Die Darstellung dieser Figur ist auch im Gegensatze möglich. — Die Krone wird in diesem Fall von den Damen gebildet, und vereinigen die Herren ihre Hände unter die Hände der Damen.

menhalten aller Hände, verwandelt sich die bis dahin zu bewahrende Aufstellung auf zwei Linien durch allmähliches Annähern und schließliches Verknüpfen von deren Endpunkten in eine Kreisfigur. Alle Herren — jeder die ihm jetzt gegenüberstehende Dame seinem Gedächtniß treulich bewahrend — verharren nun am Orte und erheben ihre im Verbande zu erhaltenden Hände möglichst hoch; die Damen aber bringen die von ihnen geschlossene Guirlande in Kreisbewegung unter und in dieser Herren-Krone (Fig. 72),

3) welche letztere sich auf sie herabsenkt, sobald sie nach einmaliger Tour ihre früheren Plätze wieder erreicht haben, und sich auflöst in allgemeinen Walzer.

---

11. Der Halbmond — La Demi-lune —.

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Galopp.]

Drei Paare sich einander nachfolgend.

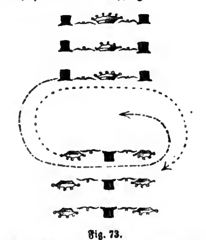


Fig. 73.

1) Jeder Herr wählt noch zwei Damen; jede Dame dagegen zwei Herren zum Zweck einer dreifachen Aufstellung in zwei Parteien (Fig. 73).

2) Die einander zu allernächst gegenüberstehenden sechs Personen beginnen den Halbmond, indem eine Partei — von einer Dame geführt — links, die Gegenpartei — von einem Herrn geführt — rechts, einander umkreisend sich gleichzeitig bewegt.— Diejenige Partei, welche bei der ersten Begegnung die äußere Kreislinie beschrieben hatte, übernimmt bei der zweiten Begegnung die innere und so abwechselnd. Der Halbmond schließt mit Ronde à six, mit welcher gleichzeitig die Entfernung vom Platz der Aufstellung bezweckt wird, damit die nun folgenden sechs Personen Halbmond und Ronde auszuführen vermögen, u. s. f.

3) Der Ronde à six folgt sogleich Galoppe, die durch die allmähliche Abwickelung der Figur erst später eine allgemeine wird. Dabei wird sich ergeben, daß sechs Paare durch Absicht, drei Paare aber durch Zufall sich gestaltet haben.

---

12. Der Knäuel — Le Peloton —.

(Zufall.)

[Polka.]

Sechs Damen von einem, und sechs Herren vom andern Punkte sich einander entgegenkommend.

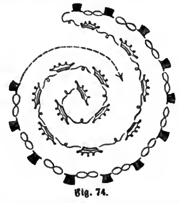


Fig. 74.

1) Jede Dame wählt noch eine Dame, jeder Herr noch einen Herrn.

5) Die zwölf Damen reihen sich durch gegebene Hände zuerst auf gerader Linie zusammen, bilden hierauf einen offenen Kreis und verwandeln denselben in einen Knäuel.

Diese Verwandlung erfolgt in wenigen Augenblicken, sobald beide Endpunkte der Linie bei ihrer Annäherung zum Kreise die eingeschlagene Richtung — der eine links: den Mittelpunkt erstrebend, der andere rechts: denselben umkreisend — gleichzeitig verfolgen (Fig. 74).

Unterdessen haben sich die zwölf Herren auf einer Linie mit untergefaßten Armen (jeder die rechts und links ihm Nächststehenden in der Gürtelgegend umschlingend) zusammengereiht und sich zu einem entscheidenden Angriff vorbereitet. — Geführt von dem ersten Herrn auf dem linken Flügel, umkreist nun die Truppe seitwärts-links die von den Damen eingenommene feste Stellung. Dabei bestrebt sich der schließende Herr vom rechten Flügel mit seiner rechten Hand die rechte derjenigen Dame, welche den Knäuel von außen geschlossen hält, zu erlangen. Bei ununterbrochen fortgesetzter Herren-Umkreisung links wird nun allmählich die Abwickelung des Knäuels erreicht, sofern solche die bedrängten Damen nicht etwa listiger Weise durch eine Gegenbewegung zu vereiteln oder mindestens zu verzögern trachten, und es erfolgt

3) eine Lösung im strategischen Sinne: die Herren-Phalanx verläßt ihre bisher wehrlose (verschränkte Arm-) Haltung, dringt unaufhaltsam in die aufgelöste Schaar (anmuthiger (Huld-) Heldinnen, fällt derselben in den Rücken, und eilt mit dem erkämpften Siegerpreise davon — in allgemeiner Polka —.

Von Cotillon-Figuren in der Form geselligen Scherzes*) dürften für kleinere und vertrauliche Kreise die nachstehenden besonders sich empfehlen:

*) Die Zahl solcher Scherz-Figuren (oder Touren) — eigentlich mehr Gesellschaftsspiele, die, in Musik und Tanz übertragen, im Ballsaale zur Ausführung gelangen — ist außerordentlich groß. Deren vollständige Beschreibung würde den Umfang dieses Werkchens fast verdoppeln und gleichwohl dessen Werth nicht erhöhen.

13. Die Blumen-Namen — Les Fleurs —.

(Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr leitet seine Dame an die linke Hand und wählt noch eine zweite Dame an seine rechte Hand. Beide Damen vertrauen ihm diejenigen Blumen-Namen, unter welchen sie einem andern Herrn vorgestellt zu werden wünschen.

Dem Letzteren bleibt die Wahl einer von beiden Blumen überlassen, die andere Blume verbleibt dem vorstellenden Herrn.

14. Der Fächer — L'Eventail —.

(Absicht.)



Fig. 75.

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf dem mittelsten von drei bereit gestellten Stühlen Platz. Der Herr überreicht ihr einen großen Fächer und verläßt sie, um zwei Herren einzuladen, Platz zur rechten und linken Seite der Dame zu nehmen.

In neuerer Zeit gilt bei Ballfesten der Cotillon fast nur als günstige Gelegenheit, die eingeladenen Gäste mit frohen Ueberraschungen zu vergnügen.

Außer den unvermeidlichen Blumenspenden geschieht dies meist durch Orden, Knallbonbons, Masken (Nasen, Brillen), drollige Kopfbedeckungen (Mützen, Hauben, Baretts), komische Verkleidungen (Papier-Costümes), Atrappen aller Arten, Kautschuk-Ballons, Fächer, Würfel, Spielkarten, Schneebälle (mit Papierschnitzeln), Kindermusik-Instrumenten (Trommel, Tambourins, Triangel, Drehschnarren, Waldteufel) u. s. w.

Für die Beschaffung derartiger Requisiten sind nachstehende Handlungen als Spezialisten zu empfehlen: J. C. Schmidt, Königl. Preuß. Hoflieferant in Erfurt; Gelbke & Benedictus in Dresden; F. W. Hoppenrath in Berlin; Adalbert Hawsky in Leipzig.

Die Dame giebt einem der Herren den Fächer und tanzt mit dem andern, während der erstere allein mit dem erhaltenen Fächer dem tanzenden Paare nachzufolgen hat. (Fig. 75.)

---

15. Die Scheidewand — La Cloison —.

(Zufall.)

Drei Paare. — Durch ein von zwei Herren ausgespannt und möglichst hoch gehaltenes Tischtuch werden die hinter dasselbe sich aufstellenden drei Damen den Blicken der in beliebiger Anzahl neugierig herantretenden Herren entzogen.

Die Damen suchen sich nun durch eine hoch erhobene und darüber hinausreichende Hand bemerkbar zu machen, wogegen die Herren sich beeifern, zuerst die Besitzerinnen der Hände zu errathen, dann dieselben zu erstreben, bis endlich die Scheidewand fällt.

---

16. Taschentücher-Erjagen — La Chasse aux Mouchoirs —.

(Absicht.)

Drei Paare. — Die Herren verlassen die in der Mitte verharrenden Damen und schließen dieselben unter Hinzuziehung einer beliebigen Anzahl anderer Herren mit Ronde ein.

Die Damen werfen ihre Taschentücher in die Höhe und tanzen mit denjenigen Herren, die sich derselben bemächtigt haben.

---

17. Taschentuch-Darbieten — Le Mouchoir présenté —.

(Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr stellt vier andere Herren seiner Dame vor, welche die Enden ihres Taschentuches in der Hand zur vierblättrigen Blume gestaltet, dabei den zuvor in eines der Enden geknüpften Knoten aber verborgen hält und den Herren zur Ziehung eines Gewinnlooses darbietet. Die drei Nieten-Inhaber suchen Entschädigung durch anderweitige Wahl.

---

18. Das Polsterkissen — Le Coussin —.
(Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf einem Stuhle Platz und unterbreitet ein Kissen den ihr einzeln nacheinander vorzustellenden Herren; zieht es aber von jedem in dem Augen-



Fig. 76.

blick, wo er sich darauf mit dem Knie niederlassen will, schalkhaft zurück, außer von demjenigen, welchem sie die Gunst mit ihr zu tanzen einzuräumen gedenkt. (Fig. 76.)

---

19. Blinde-Kuh — Le Colin-Maillard —.
(Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr nimmt auf einem Stuhl Platz. Seine Dame umbindet ihm die Augen mit einem Tuche und ladet hierauf einen Herrn und eine Dame ein, auf zwei dem Rücken des sitzenden Herrn gegengestellten Stühlen Platz zu nehmen. —

Der sitzende Herr erhebt sich und wendet sich wählend entweder nach rechts oder links. Unter Mitbetheiligung seiner

Dame entstehen dadurch zwei Paare, die entweder in der üblichen oder nach Befinden in ungewöhnlicher Vereinigung (Herr mit Herrn, Dame mit Dame) tanzen.

---

20. Die Blumensträußchen — Les Bouquets —.
(Absicht.)

Zwei Paare. — Alle verbinden mit ihrer Neuwahl die Ueberreichung der Sträußchen.

---

21. Pfeifchen und Pantoffel — Fifre et Pantoufle —.
(Zufall.)

Ein Paar. — Beides wird von dem sich zu diesem Zwecke trennenden Paare verstohlen vertheilt — der Herr giebt den Pantoffel irgendwelcher Dame; die Dame das Pfeifcheu irgendwelchem Herrn —.

Der Letztere läßt nun das Pfeifchen laut ertönen und in Folge dessen meldet sich die Dame mit dem Pantoffel.

---

22. Das Ehrenfräulein — La Dame d'honneur —.
(Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame, von ihrem Herrn geleitet, nimmt auf einem bereit gestellten Armstuhl, dessen Lehne mit einem Schleier überbreitet ist, Platz, nachdem sie eine andere als Ehrenfräulein fungirende Dame bezeichnet hat. — Der Herr erfüllt diesen Auftrag und führt diese Dame seiner Dame zu. — Die Letztere vertraut dem Ehrenfräulein, das sich hinter den Stuhl begeben hat und die Dame mit dem Schleier verhüllt, den Namen desjenigen, mit dem sie zu tanzen wünscht.

Inmittelst führt der Herr abwechselnd je zwei Herren seiner Dame vor. Sofern sich nun der namhaft gemachte Herr unter den Vorgestellten nicht befindet, so werden dieselben von dem Ehrenfräulein mit ablehnender Handbewegung

bedeutet, in welchem Fall die Abgewiesenen sich hinter den Stuhl begeben, bis endlich der auserſehene Herr vorgeſtellt und ihm die Dame entſchleiert wird. Schließlich trifft das Ehrenfräulein ſeine Wahl unter den abgewieſenen Herren, nachdem es zuvor von denſelben mit einer Ronde umkreiſt worden iſt.

---

23. **Körbchen austheilen** — Le Refusé —.

(Abſicht.)

Ein Paar. — Die Dame bedient ſich des auf einen Stuhl geſtellten Körbchens, nachdem ſie auf erſterem Platz genommen, in der Weiſe, daß ſie daſſelbe einem der von ihrem Herrn vorzuſtellenden zwei Herren giebt und mit dem andern tanzt, während der Verſchmähte dem tanzenden Paare allein und mit dem Körbchen nachzufolgen hat.

---

24. **Der Schmetterlings-Fang** — La Capture de papillons —.

(Abſicht.)

Sechs Paare. — Die Herren führen ihre Damen nach der Mitte vor, woſelbſt die letzteren zunächſt in eine Ronde renversée (Rücken einander zukehrend) ſich vereinigen und Stellung nehmen. Jede derſelben erhält eine ziemlich lange Weidenruthe, an welcher mittelſt Gummiſchnur ein künſtlicher Schmetterling befeſtigt iſt. Die Herren weichen nun zurück; aber eine beliebige Anzahl anderer Herren, mit Schmetterlingsnetzen ausgerüſtet, umkreiſen die Damen und ſuchen die Schmetterlinge zu erhaſchen. Das kann ihnen von Seiten der Damen nach Umſtänden ſehr ſchwer, oder auch ziemlich leicht gemacht werden.

Dieſe Tour ſchließt in ſich eine beliebige und ununterbrochene Wiederholung; denn diejenigen Damen, deren Schmetterlinge erhaſcht worden ſind, verlaſſen mit den glücklichen Schmetterlingsjägern den Damen-Verein, während die dadurch entſtehenden Lücken ſtets durch andere Damen, die von ihren Herren einzuführen ſind, ergänzt werden.

---

25. Der Spiegel — Le Miroir —.
(Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf einem bereit gestellten Stuhl Platz und zugleich einen auf demselben liegenden großen Handspiegel. Der Herr führt nun zwei andere Herren hinter den Stuhl der Dame. Sie erblickt dieselben in dem vorgehaltenen Spiegel, lehnt Einen ab, indem sie den Spiegel



Fig. 77.

mit ihrem Taschentuch bedeckt, während sie dem Andern durch ihr wohlwollendes Zunicken in den Spiegel ihren Willen kund giebt, mit ihm zu tanzen. (Fig. 77.)

Sollte der Spiegel auf seiner Rückseite concaves Glas zeigen, so kann die Dame auch ihre Ablehnung durch Vorhalten des letzteren bezeigen.

---

26. Schürze und Reifen — Tablier et Cercle —.
(Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf einem bereit gestellten Stuhl Platz, und zugleich zwei auf demselben liegende

zusammengefaltete Schürzen sowie einen mit Seidenpapier überzogenen Reifen. Der Herr führt ihr nun zwei andere Herren vor. Sie übergiebt jedem derselben eine Schürze. Mit demjenigen Herrn, welcher die Schürze am schnellsten sich umzulegen und mit einer Schleife vorn zu befestigen vermag, tanzt und zwar — die Rollen bezüglich der Armverschlingung tauschend — sie als Herr, der Herr als Dame, während der andere, im Schürzenumbinden weniger geübte Herr den Reifen über den Kopf gestülpt erhält und dem tanzenden Paare nachzufolgen hat.

27. Die Krähen — Les Corneilles —.
(Absicht.)

Vier Paare. — Alle wählen. Es entstehen mithin acht Paare, deren Damen auf acht in einer Reihe neben einander gestellten Stühlen Platz nehmen, während sich die acht Herren hinter die Stühle ihrer Damen begeben.

Daselbst in einer Aufstellung hinter einander, legt jeder Herr die rechte Hand auf seines Vordermannes rechte Schulter und erfaßt mit der linken Hand dessen hinterwärts erhobenen linken Fuß bei der Spitze. — In solchem gemeinsamen Verbande defiliren nun die acht Herren, auf dem rechten Fuß allein gleichzeitig und taktmäßig vorwärtshüpfend, an den sitzenden Damen vorbei.

28. Die Wendeltreppe — L'Escalier en limaçon —.
(Absicht.)

Zwei Paare. — Alle wählen. Es entstehen somit vier Paare, die sich durch Geben der Hände zu einem offenen Halbkreis auf ovaler Linie vereinigen, wobei selbstverständlich die schließende Dame des rechten Flügels ihre rechte Hand, dagegen der schließende Herr des linken Flügels seine linke Hand frei behält.

Ein festes Zusammenhalten der Hände aller Mitwirkenden ist bei dieser Verwickelung eben so unerläßlich als bei der ihr folgenden Lösung.

Der letztgenannte Herr führt nun die übrigen Paare auf links umkreisender Linie zwischendurch dem am Orte verharrenden vierten Paare, dessen bogenartig erhobene Arme unterkriechend. Dabei darf sich der Herr des vierten Paares nicht verleiten lassen, unter seinen rechten Arm weg in ganzer Wendung sich umzudrehen; vielmehr muß derselbe in halber Wendung mit über der Brust gekreuzten Armen verharren. Auf ganz gleiche Weise wird nun auch dieselbe Führung zwischendurch dem dritten Paare unternommen, endlich nochmals dieselbe zwischendurch dem zweiten Paare.

Schließlich bewirkt der Führer die Lösung dieser dreifachen und wendelförmigen Verwickelung dadurch, daß er die gekreuzten und möglichst hoch zu erhebenden Arme und Hände des zweiten, dritten und vierten Paars unterkriechend durchschreitet, die übrigen dabei nachzieht und so den Ausgang beim vierten Paare gewinnt.

---

29. Die Figur der Zahl: 8 — Numéro 8 —.

(Intermezzo.)

Zwischenspiel, von allen Paaren nach einander die Zahl: 8 als Tanzfigur um zwei entfernt von einander gestellte Stühle zu beschreiben *).

---

30. Mönch und Nonne — Moine et Nonnette —.

(Intermezzo.)

Alle Herren und Damen tanzen, jedoch nicht als Paare, sondern einzeln und allein dicht nach einander in bunter Reihenfolge (Walzer, Galopp, Polka oder Tyrolienne) einmal die ganze Tour im inneren Kreise bis wieder auf ihre Plätze zurück.

*) Hierzu dürfte Valse oder Galop à l'envers theilweise sehr passend zu verwenden sein.

Dieses einfach-harmlose Intermezzo ist in seiner Darstellung höchst überraschend und wirkt überaus komisch, um so mehr, wenn einige leicht zu bewerkstelligende Metamorphosen (Herren mit zugeknöpftem Frack und heraufgeschlagenem Kragen, Damen mit nonnenartiger Kopfverhüllung durch Schärpe oder Taschentuch) damit verbunden sind.

---

31. Die wandelnde Allee — L'Allée tournante —.

(Schlußfigur.)

Alle Damen begeben sich vor ihre Herren — Gesicht nach außen und den Herren zugewendet — und bilden somit den innern Kreis, während die Herren auf dem äußern Kreise verbleiben.

Das letzte (dem ersten Paare links nächststehende) Paar beginnt nun die von allen Paaren hergestellte Allee den Galopp oder die Galopade auf entgegengesetzter Richtungslinie*). Alle Paare, bei welchen das ebengenannte Paar im Zwischendurch-Tanz vorüberkommt, folgen in gleicher Weise eines dem andern unverweilt nach. Jedes Paar, nach einmaliger Tour wieder auf seinem Platz angelangt, trennt sich sofort, um der Allee wiederum sich anzureihen. Solchergestalt erscheint die Allee wandelnd — an einem Endpunkte abgebrochen, während sie an dem andern sich immer neu ergänzt —.

Diese Figur kann auch mit Walzer, Galoppe, Polka oder Polka-Masurka auf der üblichen Richtungslinie ausgeführt werden, und haben in diesem Falle zuvor die Herren den innern, dagegen die Damen den äußern Kreis einzunehmen.

*) Hierzu ist Galop à l'envers ebenso bequem als passend (s. 297), sowie auch ein Rollentausch in Bezug auf beiderseitiges Halten durch Arm und Hand dabei stattfinden kann.

---

32. Der Vollmond — La pleine Lune —.
(Schlußfigur.)

Alle Damen begeben sich mit einigen Schritten vorwärts und bilden Ronde innen, alle Herren in gleicher Weise Ronde außen. — Beide Rondes dürfen nicht geschlossen sein und zwar haben Herr und Dame vom ersten Paare die linke Hand, dagegen Herr und Dame vom letzten Paare die rechte Hand frei zu behalten.

Die Dame des ersten Paares, sowie der Herr des letzten Paares besorgen die Führung beziehentlich des Damen- und des Herren-Reigens.

Der erstere begiebt sich links, dagegen der letztere gleichzeitig rechts, beide eine möglichst große beziehentlich innere und äußere Kreisfigur beschreibend. — Bei der zweimaligen Begegnung beider Reigen tritt jedesmal eine Abwechslung in Bezug auf die innere und äußere Kreislinie ein. Bei der dritten Begegnung muß sich jedoch ein völlig geschlossener Kreis bilden, und dieser durch gleichzeitiges Zurückweichen Aller schwellend sich ausbreiten.

Nachdem Alle die Hände verlassen haben, geben sich Führer und Führerin beiderseits die rechte Hand und entwickeln, im ununterbrochenen Vorwärtsgehen die ihnen Begegnenden durch abwechselndes Geben der linken und rechten Hand zur Mitbetheiligung veranlassend, die allmählich fortschreitende Kette — la Chaîne successive —. Dieselbe ist bei der erstmaligen Begegnung des Führers mit der Führerin keineswegs beschlossen, sondern vielmehr erst dann, wenn die beiden Ebengenannten sich zum zweitenmale und zwar auf dem Platze, von welchem sie die Chaîne successive begonnen hatten, wieder zusammengefunden haben.

---

33. Abschied und Schluß — Les Adieux finals —.

Marschmäßige Promenade aller sich einander nachfolgenden Paare zum Zweck einer Ehrenerweisung für den Fest-



Fig. 78.
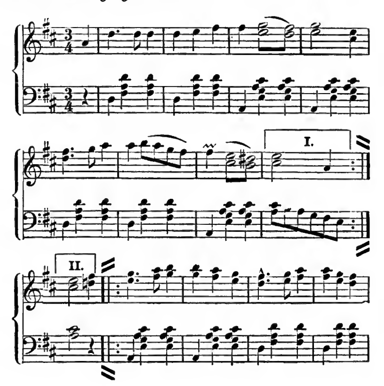
geber, oder einer der Dame des Hauses darzubringenden Huldigung durch Verbeugung jedes einzelnen Paares im Vorüberziehen. (Fig. 78.)
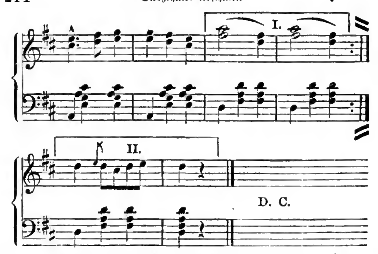
25.

Der Großvatertanz.

Wie die Polonaise (Eröffnungsreigen) den Anfang bei dem Ball oder dem Tanzfest bildet, so ist als Schluß der Großvatertanz, unter den Namen Endreihen, Kehrab, Auskehr oder Kehraus, zu verstehen.
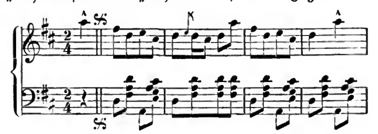
Dieser Figuren- oder Gesellschaftstanz ist gleichzeitig eine kurze Wiederholung von beliebten Rundtänzen, in folgender Art und Weise. Alle theilnehmenden Paare stellen sich hintereinander auf, die Führung übernimmt das vortanzende Paar und in langsamem 3/4 Takt schreiten die Tanzenden in einem Rundgang vorwärts.
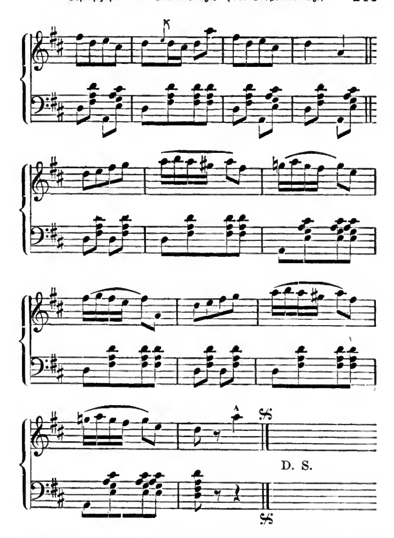




Zum Text hat er das alte Lied „Und als der Großvater die Großmutter nahm, da war u. s. w.“.
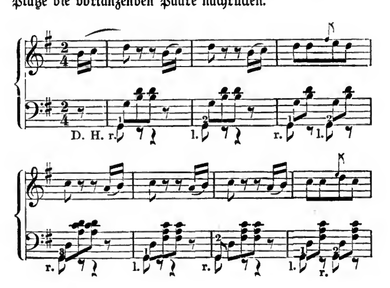
Darauf tanzt man ungefähr 64 Takte Polka, als Abschluß der ersten Figur, und beginnt dann wieder mit dem Rundgang (Großvater). Das vortanzende Paar bildet den sogen. Brückenbogen, indem der Herr seinen rechten Arm mit dem linken seiner Tänzerin hochhält und so einen Durchgang für die nachfolgenden Paare öffnet. Nachdem das vortanzende Paar das letzte geworden, lassen alle Paare die gegebenen Hände los und das vortanzende Paar eröffnet mit Rundtanz „Tyrolienne“ die zweite Figur, indem es zwischen den zwei gebildeten Colonnen durchtanzt; die anderen Paare folgen der gegebenen Anweisung. Nach der Figur Rundgang (Großvater) stellen sich dann die Paare vis-à-vis beide Hände gegeben zum „Schiebekästel“ oder „Schubkarren“, dritte Figur:
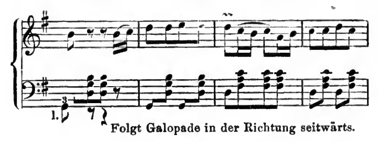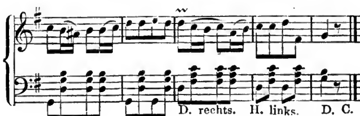




Man hatte als Text hierzu „Hans hat 'nen Karren, neu und gut“. Das vortanzende Paar chassirt zwischen den anderen Paaren (zurück und vor) hindurch, zunächst bei Paar 2 und 3, dann zwischen 3 und 4 u. s. f. bis zum letzten Platz; das nächste Paar führt dasselbe nachfolgend

aus, wenn das vortanzende Paar bei dem 3. und 4. Paar vorüber ist, und so weiter folgen alle Paare. Am Endpunkt angelangt, tanzt jedes Paar Galopp nach derselben Musik weiter, während die Anderen noch bei Ausführung der Figur „Schubkarren“ sind. Dann folgt Figur 4 Rundgang (Großvater) und Aufstellung in Colonnen, jedoch nicht im Halbkreis, sondern in Linien Herr und Dame vis-à-vis, beide Hände reichend; sie führen auf nachstehende Musik folgende Pas aus. Vorbereitung, 1. Position. Herr und Dame: wie im Takt bezeichnet wird rechter Fuß vorgeschoben, dann gewechselt linker Fuß vor und darauf 3 Mal etwas schneller wiederholt r. l. r. Fuß, dasselbe noch einmal, jedoch mit dem linken Fuß begonnen, nach zweimaliger Ausführung chassirt das vortanzende Paar bis zum Endpunkt hinunter, während die anderen Paare die Hände loslassen; so folgt nach jeder Wiederholung ein Paar dem vortanzenden Paare nach. Ist die Zahl der Paare groß, so können 2 bis 3 Paare gleichzeitig zum Endpunkt chassiren, die Plätze müssen aber ergänzt werden, indem auf die frei gewordenen Plätze die vortanzenden Paare nachrücken.
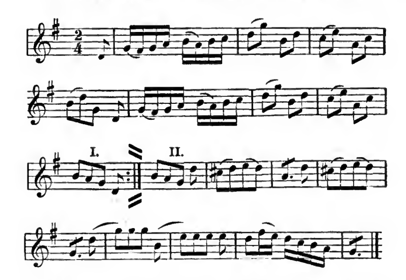






Der Text zu der Musik ist bekannt: „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was bringst du Julchen mit?“

Danach folgt Figur 5; zunächst wieder Rundgang (Großvater), dann „Vogelsteller“, auch „Reichsverweser“ benannt. Dieser Tanz ist böhmischer Herkunft und heißt „Stuasák (Der Schrecker); er nimmt sich ganz gut aus, wenn er auch für die etiquettebeherrschten großen Bälle nicht paßt, aber bei gemüthlichen heiteren Tanzfesten dürfte er am Platze sein. Zuerst tanzen die Paare 16 Takte Polka, worauf der Tänzer seine Tänzerin losläßt und etwas entfernt vis-à-vis steht, nun klatschen Beide drei Mal in die Hände, stampfen dann ebenfalls drei Mal mit den Füßen, drohen dann einander zuerst mit dem rechten, darauf mit dem linken Zeigefinger, und zuletzt drehen sie sich einmal um sich selbst auf der Stelle und beginnen dann wieder mit den einleitenden 16 Takten Polka.

Die Tanzenden können auch hierbei wechseln, sie drehen nur eine halbe Wendung und tanzen der Nachbar mit der Nachbarin; die Paare kommen dann bei der Wiederholung zusammen.



Text: „Mädchen, glaub' nicht dies noch das, bin ein Bursch aus Sitzenlaß".

Zum Schluß, Figur 6, folgt noch einmal Rundgang (Großvater). Die Tanzenden reichen sich dabei zu einem Kreis die Hände, gehen dann, soweit der Raum gestattet, nebeneinander Platz zu finden vor und machen vis-à-vis gegenseitig eine Verbeugung, worauf dann Alle Paar und Paar zusammengehörig Walzer tanzen, dessen Schlußtakte immer langsamer und schwächer werden müssen, um nach und nach zu verklingen.

Anhang.

Die Choreographie.

342. **Was wird unter Choreographie*) verstanden?**

Die Tanzzeichnungskunst oder die bildliche Darstellung von Stellungen und rhythmisch-fortschreitenden Bewegungen der Menschengestalt auf vorgeschriebenem Wege (Figur), mit Hülfe gewisser Zeichen, der Musik-Notenschrift vergleichbar.

343. **Wer war der Erfinder dieser Kunst?**

Um die Ehre der Erfindung — wozu wohl unbezweifelt Arbeau Thoinot**) [vgl. S. 220], Domherr zu Langres (Frankreich) durch sein im Jahre 1588 unter dem Titel Orchésographie erschienenes Werk die erste Idee gegeben hat — ist heftig gestritten worden. — Beauchamps ließ sich dieselbe endlich (1661) durch eine Parlaments-Acte zuschreiben.

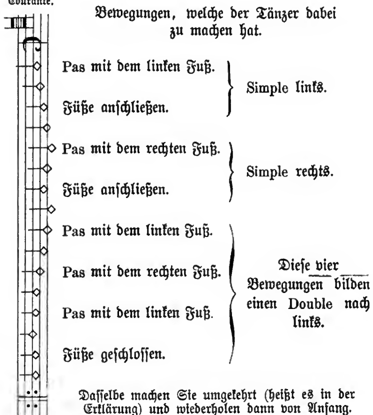
344. **Ist die Choreographie seitdem weiter ausgebildet worden und in Anwendung gekommen und geblieben?**

An Versuchen zu weiterer Entwickelung hat es zwar nicht gefehlt; allein die Choreographie, wie sie Feuillet und Desaix (1701) ans Licht treten ließen, ist durch spätere Zusätze von N. Malpied (1762), Perrin und La Hante (1762), Magny (1765), Guillemain, Favier (1787) und Petersen (1791) eher verwirrter und unklarer, als deutlicher und faßlicher geworden. Ihre Entzifferung ist höchst zeitraubend und dabei keineswegs lohnend. In neuerer Zeit hat man sich deshalb wohl kaum weiter mit ihr befaßt.

*) χορός — Tanz, γράφω — ich beschreibe.
**) Anagramm von: Jehan Tabourot.

Auszug aus: „Die Tänze des 16. Jahrhunderts“ und die alte französische Tanzschule, vor Einführung der Menuett, nach Jean Tabourots „Orchésographie“ von Thoinot Arbeau.

Kurze Uebersicht über Schritterklärung und Notenschrift einer Courante.



Dasselbe machen Sie umgekehrt (heißt es in der Erklärung) und wiederholen dann von Anfang.

Einige der Noten in der vorstehenden Tabulatur sind nicht beschrieben, auf dieselben fallen die kleinen Sprünge, welche die Bewegungen begleiten, oder wenn Sie ermüdet sind und nicht springen wollen, so dienen Ihnen diese als Pausen.

345. **Welche Anforderungen kann man an sie stellen?**

Daß durch sie ein verständliches, schnell überschaubares Bild gegeben werde, in welchem zu erkennen:

1) der Weg, den jeder Tänzer nimmt (Figur),

2) die Glieder oder Theile dieses Weges, die zu jedem Takte und auf jeden Takttheil der leitenden Musik gehören,

3) die Stellung der Füße, Haltung und Bewegung der Arme und des Oberkörpers, sodann die Bewegungen ohne Fortrücken und die Bewegungen mit Fortrücken (Schritte), und endlich

4) der Grad der Geschwindigkeit (Zeitmaß oder Werth) für jede einzelne Bewegung.

346. **Vermag die bisher unter dem Namen Choreographie bekannte Kunst diesen Anforderungen zu entsprechen?**

Keineswegs. Sie beschränkte sich fast allein darauf, die Figur (den Weg) des Tänzers und in solche das Verharren und das Fortrücken der Füße, durch Fußblätter veranschaulicht, zu zeichnen. Die Figur selbst wurde durch Striche in Takte getheilt, innerhalb welcher man die Tanzschritte durch eine Menge höchst zusammengesetzter, aber verwirrt und durch einander laufender Zeichen zu veranschaulichen sich bestrebte, ohne dabei der übrigen Haltung und Wendungen des Oberkörpers, die gewöhnlichsten Bewegungen der Arme etwa ausgenommen, zu gedenken. (Vgl. Fig. 79 u. 80: Facsimiles aus Feuillet's Choreographie, und S. 225.)

347. **Wessen bedarf die Choreographie, um ihrem Zweck besser zu entsprechen und für die Kunst sich nützlicher zu erweisen?**

Völliger Umgestaltung durch einen zweckmäßigen Neubau auf der Grundidee Arbeau Thoinot's*).

348. **Ist eine solche Umgestaltung nicht bereits unternommen, oder wenigstens versucht worden?**

Nein. Die Anregung dazu, welche ich in der im Jahre 1855 erschienenen ersten Auflage des vorliegenden Katechismus,

*) Derselbe schrieb im Jahre 1588 die Tanzschritt-Zeichen über die Musiknoten.

ingleichen wiederholt in dessen zweiter Auflage vom Jahre 1862 gab, ist gänzlich unbeachtet geblieben und erfolglos gewesen*).

349. **Ist denn aber die Aufgabe, die ältere Choreographie umzugestalten, überhaupt, oder wenigstens zum Theil lösbar?**

Ja. Die Lösung dieser Aufgabe ist durch Vereinigung zweier sich ergänzenden Systeme der Tanzzeichnungskunst und Mittheilungsweise tanzkünstlerischer Composition möglich, und zwar:

durch das System Blasis und das System Klemm.

350. **Wie ist das zu verstehen und wie verhalten sich diese beiden Systeme zu einander?**

Da die Grundformen (Stellung und Bewegung) des theatralischen und gesellschaftlichen Tanzes eine und dieselbe Basis haben, so tritt an die neue Choreographie zunächst die Anforderung, daß sie für die Kunst in ihrem ganzen Umfange sich verwendbar und nützlich erweise.

Einem seinerzeit auf den größeren Theatern Frankreichs vielbewunderten Tanzkünstler, Carl Blasis, gebührt das Verdienst, ein höchst beachtenswerthes Zeichnungs-System für den theatralischen Tanz ersonnen zu haben.
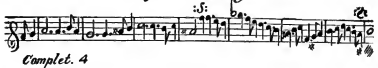
Derselbe läßt sich darüber in der Vorrede zu seinem Lehrbuch der Tanzkunst**) also vernehmen:

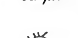
„Zur sicheren Erreichung des mir vorgesteckten Ziels, Tänzer gut auszubilden, fügte ich meinem Lehrbuche Gestaltenumrisse bei, die ich von Casartelli zeichnen ließ und zu welchen ich selbst als Modell gestanden habe. [Fortsetzung S. 229.]

*) Im Jahre des Erscheinens der dritten Auflage des Katechismus der Tanzkunst (1876) kam mir ein mit großem Luxus ausgestattetes und sehr kostspieliges Werk zu Gesicht: Saint-Léon, A., „La Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse". Paris 1852. Der Verfasser hält sich auf ganz richtiger Basis und hat fast ausschließlich den theatralischen Tanz im Auge, den er in der denkbar kürzesten Weise nur durch selbsterfundene Zeichen ohne das beschreibende Wort darzustellen bemüht ist. Sein System ist gewiß sinnreich und verdient alle Anerkennung; allein gleichwohl scheint es bis jetzt keinen Eingang gefunden zu haben. Der Verf.

**) Blasis, Ch. „Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la Danse". Milan 1820.

Giqve à Deux



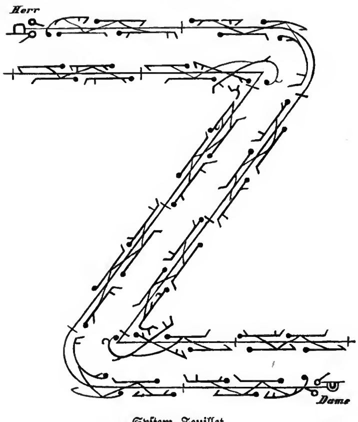


Fin.

System Feuillet.

Fig. 79.

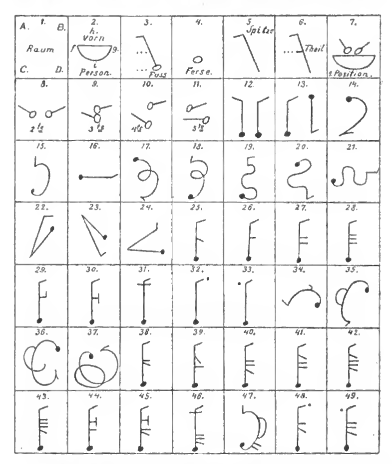
Hauptfigur der Menuett.



System Feuillet.

Fig. 80.

Um die auf Seite 223 und 224 gegebene Zeichnung — Gique à Deux und Hauptfigur der Menuett — besser verstehen zu können, folge eine kurze Erläuterung, dem Werk des „Maître de Danse de Paris“ M. Feuillet entnommen.



Diese Choreographie-Tanzzeichnung ist mit 765 pas beendet, hier soll nur eine kleine Wiedergabe der leichteren Stellungen und Schritte gegeben werden.

Erklärung: 1. Positionen, 2. Pas, 3. Pliés, 4. Elevés, 5. Sautés, 6. Caprioles, 7. Tombés, 8. Glissés, 9. Tournemens de Corps.

Nr. 1. bis 6. stellt den Raum, Person, Fuß, Ferse, Spitze und Theil des Fußes dar, von 7. bis 11. die fünf Positionen der Füße, 12. zeigt den rechten und linken Fuß, 13. einmal den rechten Fuß nach vor und einmal nach hinten geschleift, 14. ein offener Schritt auswärts, 15. ein offener Schritt einwärts, 16. ein offener Schritt gerade auf die Seite, 17. ein runder Schritt auswärts, 18. ein runder Schritt einwärts, 19. ein gewundener oder Schlangenschritt auswärts, 20. und 21. wie 19., nur rückwärts und seitwärts, 22. ein Schritt hinter- und gleich darauf vorwärts, 23. erst vorwärts und gleich zurück, 24. in schlagender Führung seitwärts und vor, 25. ein gebogener oder beugender Schritt (beachte das Zeichen). Bei verschiedenen Abänderungen der Pas können nachfolgende Zeichen verändert stehen, als: Plié, Elevé, Sauté, Capriolé, Tombé, Glissé, Avoir le pied en l'air, Poser la pointe du pied, Poser le talon, Tourné un quart de tour, Tourné un demy tour, Tourné trois quarts de tour und Tourné un tour entier. Das Zeichen, das Plié bedeutet, ist ein kleines unter sich gekehrtes Strichlein, nach dem Punkt (Ferse) zu. 26. Das Zeichen strecken, oder Elevé ist ein gerader Strich. 27. Sauté ein gesprungener Schritt, oder Sprung im Schritt. 28. Zeichen zum Capriolé oder größeren Sprung sind drei dicht beisammen stehende Querstrichlein (battirter pas). 29. Zeichen Pas tombé ist ein kleines Strichlein, so an das Querstrichlein gehängt und aufwärts gegen denjenigen Strich gerichtet, welcher den Fuß vorstellt, also Pas tombé ein gefallener, oder im Falle begriffener Schritt. 30. Pas glissé, Zeichen zum Streichen des glissé ist, wenn man dem Querstrichlein noch ein anderes, nach der Länge des Schrittes, anhängt, welches sowohl aufwärts zum Fuß, als abwärts zum Punkt geht. 31. Le pied en l'air, den Fuß in die Luft erheben, ist ein Strichlein quer durch den pas am Fuß.

32. Poser la pointe du pied, sans que le corps y soit, zum Zeichen den Fuß auf die Spitze zu stellen, doch daß der Körper nicht auf derselben ruht, ist ein Punkt an der Spitze des Fußes angedeutet. 33. Poser le talon, sans que le corps y soit porté, den Fuß auf die Ferse stellen, ohne den Körper darauf ruhen zu lassen. 34. Tourné un quart de tour 1/4 Wendung. 35. Tourné un demy tour (halb). 36. Tourné trois quart de tour (3/4). 37. Tourné un tour entier, ist eine ganze Wendung. 38. Pas plié und élevé. 39. élevé und plié. 40. plié und sauté, ein Schritt, beugen und dann springen. 41. sauté und retomber plié, ein Schritt, der springen und plié zurückfallen muß. 42. beugen, springen und plié. 43. Pas plié und capriolé, beugen (battiren), Luftsprung, bedeutend. 44. Pas élevé und tombé, heben und fallen. 45. Pas plié, élevé und glissé, beugen, heben und streichen. 46. plié und sauté, le pied en l'air, beugen, springen und den Fuß, welcher markirt, in die Höhe halten. 47. plié, sauté und tourné, beugen, springen und halb drehen. 48. plié, élevé und poser le point du pied, ist beugen, heben, den Fuß auf Spitze. 49. plié, sauté und poser le talon, Schritt gebogen, gesprungen und den Fuß auf die Ferse setzen.

Ein Temps de Courant (pas) besteht aus plié, élevé, glissé, nach vor-, rückwärts, seitwärts und im Drehen.

Auszug aus dem letzterschienenen Werk: „Grammatik der Tanzkunst", theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie von A. Zorn, Lehrer der Tanzkunst am Kaiserl. Russischen Richelieu-Gymnasium in Odessa.

In diesem Werk sind ebenfalls nur dieselben Stellungen, Positionen, Pas, Port de bras, mögen sie Namen haben, welchen sie wollen, enthalten, aber die Art und Weise in der Schrift ist eine ganz andere, als in der Methode von

B. Klemm, oder Thoinot, dann M. Feuillet sich bedient haben, und wäre eine Schreibweise wie die anderen zu lernen nothwendig, um sich darein vertiefen zu können.

Ein kleiner Vergleich, um eine Anschauung zu ermöglichen, sei hier kurz gegeben.

B. Klemm.	M. Feuillet.	A. Zorn.
biegen.	pliés.	plier.
strecken.	tendre.	tendre.
erheben.	élever.	s'élever.
senken.	abaisser.	abaisser.
gehüpft.	sauté.	sauté.

Haltung, Positionen sind ganz gleich gegeben und das kann nicht anders sein; gezeichnet sind die Bewegungen auf und von der Stelle.

„Dieselben bringen Stand und Haltung des Leibes, der Arme und der Beine, mithin die verschiedenartigen Stellungsweisen, die Attitüden und Arabesken zur Anschauung.

„Damit bezwecke ich, den Schülern die Auffassung der theoretischen Principien zu erleichtern, und um sie zur kunstgerechten Ausübung derselben hinzulenken, zeichne ich auf diese Gestaltenumrisse Linien, welche Stellung und Haltung in der Hauptsache scharf bestimmen und sich auch unter Hinweglassung des Gestaltenumrisses dem Gedächtniß fest einprägen."

Und darauf sich beziehend, fügt er weiter hinzu:

„Wenn ich eine Tanzschule für's Theater zu errichten hätte, so würde ich mich sofort dieses Hülfsmittels, von dem ich mir wesentlichen Nutzen verspreche, bedienen, weil jeder Lehrer, auch der des Zeichnens nicht kundige, dasselbe anzuwenden vermöchte:

„Ich würde nämlich für die Schüler ein besonderes Schema in gerade gezogenen Linien für alle Stellungen ihrer Gliedmaßen einrichten, und diesen Linien, beziehentlich ihren Verbindungen mit und unter einander die von der Geometrie adoptirten Benennungen geben, nämlich: Perpendicular — (senkrechte), Horizontal — (wagerechte) und Oblique — (schräge) Linien, ingleichen rechte, spitze und stumpfe Winkel u. s. w. — eine Ausdrucksweise, die ich für den Unterricht unumgänglich nöthig erachte —. Sodann würde ich auf eine Wandtafel dergleichen Figuren in einfach geraden Linien vorzeichnen, in Folge dessen hundert Schüler auf einmal sofort und auf die leichteste Weise über ihre Stellungen und Attitüden zum Verständniß kommen könnten, ohne daß der Lehrer jedem Einzelnen lange Auseinandersetzungen zu machen und sich die Lunge auszureden brauchte.

„Nächstdem könnten lernbegierige Schüler jene Figuren nachzeichnen, um danach zu Hause sich fortzuüben."

Dieses Zeichnungs-System bringt jedoch Blasis in seinem Werke sehr unzulänglich zur Anschauung, und deshalb hielt ich mich, in Anbetracht der Wichtigkeit dieser seiner

Erfindung, dazu berufen, dasselbe genauer zu verdeutlichen, indem ich dasselbe folgendergestalt zusammenfasse:

Man zeichnet mit correcten Linien eine Menschengestalt in natürlich ruhender Stellung (Gestalten-Umriß), zieht sodann von allen Hauptgelenken, namentlich vom Knie, von der Hüfte, dem Ellenbogen, der Achsel, endlich von der Höhe des Kopfes, schwache, scharfe Linien als Basis, und verlängert dieselben hierauf über die ganze Breite des Blattes. Dadurch bekommt man einen freien Raum, auf welchem die ebengedachten fünf oder sechs Linien überall die richtige Proportion der vorangestellten Zeichnung angeben, vergleichbar den fünf Notenlinien mit Schlüssel und Vorzeichnung in der Musik.

Auf einem dergestalt zugerichteten Blatte ist die Möglichkeit geboten, in bloßen geometrischen Grundlinien die fortgesetzte Reihe von Bewegungsmomenten und Stellungen eines Tänzers so genau zu verzeichnen, daß die Haltung des ganzen Körpers, sowie auch aller einzelnen Theile bis zu dem genauesten Grad ihrer Richtung, Wendung, Hebung und Senkung vollkommen deutlich erkannt werden kann.

Zwei Beispiele: Die drei Hauptmomente von zwei Pirouettes (vgl. 16. Abschnitt), die beide von einem Standpunkte ausgehen, werden das Vorgesagte erläutern.

I. Der Tänzer geht aus Fig. 81, *a* mit dem freischwebenden linken Fuß seitlich in die vorbereitete Stellung — den Ansatz — über, und degagirt auf denselben *(b)*, dreht die Pirouette en dehors (nach außen) auf dem linken Fuß, und endigt deren Schwingungen auf demselben in der Attitüde *(c)*.

II. Der Tänzer geht aus Fig. 82, *a* mit dem freischwebenden linken Fuß mit einem petit battement (s. 129 B) hinter den rechten Fuß, weicht einen Schritt zurück, degagirt auf den linken Fuß, in Folge dessen der rechte Fuß kraftvoll sich streckt, nimmt nun den Ansatz auf denselben *(b)*, dreht die Pirouette en dedans (nach innen) auf dem rechten Fuß und endigt deren Schwingungen auf dem linken Fuß in der Attitüde *(c)*.

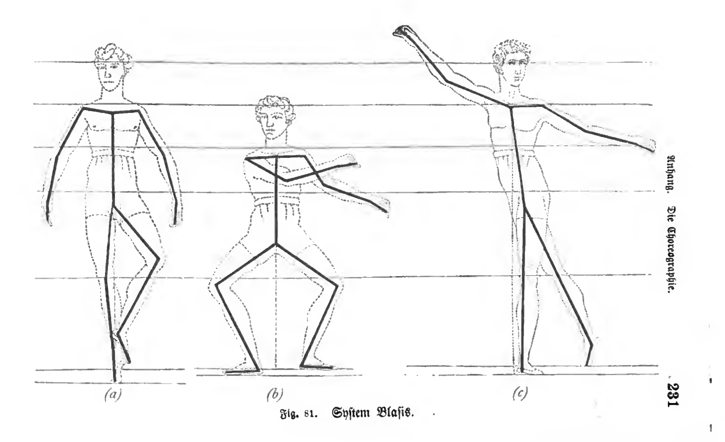


Fig. 81. System Blasis.

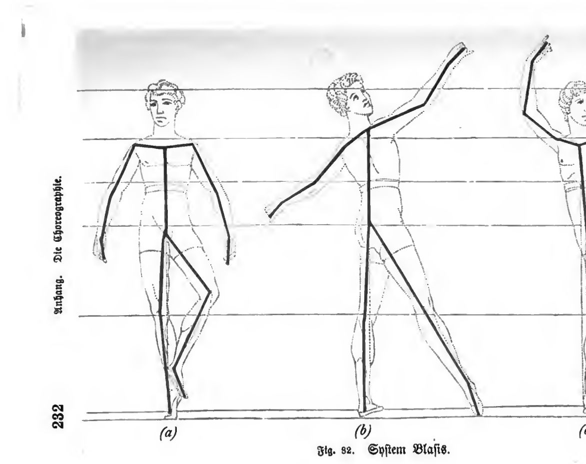


Fig. 82. System Blasis.

Das System Klemm, im vorliegenden Katechismus zuerst in Anwendung gebracht, hat seine Eigenart in Folgendem:

1) Es stellt die musikalische Periode (Melodie) mit ihren musikalischen Accenten in etwas weitläufiger Notenschrift gezeichnet, als Leiterin der jedesmaligen Tanzbewegung, unter Angabe des Zeitmaßes nach Mälzel's Metronom, obenan.

2) Giebt in genauester Uebereinstimmung mit den Musik-Takten die rhythmische Tanzbewegung an durch Musik-Noten, deren Köpfe beziehentlich links oder rechts angestielt die Thätigkeit des linken oder rechten Fußes; in zweiseitiger Anstielung aber die beider Füße veranschaulichen.

3) Bedient sich der üblichen musikalischen Vortragszeichen für die Bewegungen der Kniee, Fuß-Biegen, und -Spitzen, in gleichen vorangestellter Bezeichnungen für das Verharren am Platze, für die Fortbewegung nach vor-, rück- und seitwärts.

4) Verzeichnet, zwischen 1) und 2) durchlaufend, die nach einer festen Theorie adoptirten technischen Kunstnamen der pas und temps, und

5) Begleitet diese Aufzeichnung mit kurzen erläuternden Worten.

Solchergestalt ist ein deutliches und verständliches Bild von der formalen Schönheit der Tanzbewegungen zu geben möglich — einer gut überschaubaren Musik-Partitur vergleichbar —.

Aber eben so wenig als es die Musik vermag, mit ihrer Niederschrift geistige Auffassung und seelenvollen Vortrag zu schildern, kann die Tanzkunst mit ihrer Aufzeichnung beseelte Grazie und lebensvollen Ausdruck beschreiben.

Schlußbetrachtung.

Möchten beide Systeme von kunstverständigen Meistern benutzt, verbessert und erweitert werden und somit beitragen zur Förderung und „zur Hebung einer Kunst, die da fähig ist, mit allen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten“. (Sulzer.)

Alphabetisch geordnetes Verzeichniß

der im Druck erschienenen Werke, Zeitschriften und bemerkenswerthesten Abhandlungen

über

Tanzkunst.

Ambach, M. — Von Tantzen, Urtheil. Auß heiliger Schrifft vnnd den alten Christlichen Lerern gestelt. 4. Frankfurdt a. M., 1545.

Anfangsgründe der Tanzkunst, aus dem Französischen des Martinet. Mit Kpfrn. Leipzig, Herzog.

Arbeau, Thoinot [Pseudonym und Anagramm: Jehan Tabourot]. — Orchésographie, Metode et Teorie en forme de discours et Tablature pour apprendre à Dancer, battre le Tambour en toute sorte et diuersité de batterics, jouïr du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honestes exercices fort conuenables à la Jeunesse. Affin d'estre bien venue en toute Joyeuse compagnie et y monstror sa dexterité et agilité de corps. Langers, 1596.

—— Orchésographie, traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Danses. Langres, 1588.

Ball Room annual. London, H. G. Clarke & Co.

Baron, A. — Lettres et Entretiens sur la Danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théatrale, accompagnés d'une Lithographie choréographique. Paris, 1824, Dondey-Dupré, père et fils.

Bartholomay, Paul, Bruno. — Die Tanzkunst in Beziehung auf die Lehre und Bildung des wahren Anstandes und des gefälligen Aeußern. Ein gründlicher Leitfaden für Schüler und Lehrer 2c. Mit 2 choreographischen Tabellen. Gießen, 1838, beim Verfasser.

Bemerkungen über die Composition der Ballette und die dem Balletmeister hierzu höchst nöthigen Kenntnisse. 8. Wien, 1807, Wallishausser.

Beneke, Max. — Über Takt im Tanz. Bielefeld, 1891. Velhagen und Klasing.

Berchoux, J. — La danse, ou les dieux de l'opéra. Avec 1 grav. 12. Paris, 1806.

Berends. — Tanzkunst. 1713.

Blasis, Ch. — Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse, contenant les Développements, et les Demonstrations de Principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur. Milan, 1820. Joseph Beati et Antoine Tenenti.

—— Notes upon dancing, histor. and practical. 8. Ed. by R. Barton. 8. London, 1847.

Bleßmann, Joh. Christian. — Charakteristische englische Tänze, von Fr. Wilh. Weis; mit zugehörigen Touren und einer Unterweisung in den nothwendigsten Regeln des englischen Tanzes. Lübeck, 1777, Iversen u. Comp.

Böhme, F. M. — Geschichte des Tanzes in Deutschland. 2 Teile. Leipzig, 1886, Breitkopf u. Härtel.

Bonin, v. — Neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst. 1712.

Bonnet, Histoire générale de la Danse sacrée et profane. Paris, 1724, d'Houry fils.

Bortolotti, L. — Della danza domestica. II. ed. in 12. Bologna, 1839.

Bournonville, August. — Der Tanz. (Central-Organ für deutsche Bühnen. 1854. Nr. 10. 11. 12.)

Buchey, Ernst. — Practische, leicht faßliche Tanzlehre. Anleitung zur kunstgerechten und anstandsmäßigen Erlernung aller jetzt gebräuchlichen Tänze, sowie ein Leitfaden für Solche, die das bereits Gelernte im Gedächtnisse behalten wollen. Mit 8 lithographirten Tafeln. Greiz, 1852, Henning.

Buonsignori, V. — Precetti sull' arte mimica, applicabili alla coregrafia ed alla drammatica. 8. Siena, 1854.

Burette, Pierre. — Deux memoires pour servir à l'histoire de la danse des anciens. Memoires de l'académie des inscriptions. vol. I. II.

—— Memoria per servire alla istoria del ballo degli antichi. 4. Venezia, 1759.

Cahusac, M. de. — La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse. Tome 1—3. A la Haye, 1754. Jean Neaulme. (Deutsch im ersten und zweiten Bande der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. 8. Berlin, 1759, Nicolai.)

Caroso, Fabritio. — Il Ballarino. Diuiso in due Trattati. Ornato di molte Figure. 4. Venetia, 1581, Ziletti.

—— Raccolta di varij balli fatti in occorrenze di nozze e festini da nobili cavalieri, e dami di diversi nazioni. Con aggiunta del basso e soprano della musica, e intavolatura di liuto à ciascun ballo. 4. Roma, 1630.

—— Il Ballarino, diuiso in due trattati. Nel primo si dimostra la diversità, etc. Nel secondo l'insegnano diverse sorti di balli et balletti se al' uso d'Italia, come a quello di Francia et Spagna. Ornato di molte figure (gravées par Giacomo Franco) et con l'intauolatura di Liuto, et il Soprano della Musica nella sonata di ciascun ballo. Venetia, 1581, Franc. Ziletti, in-4. fig. et Musique notée, d. vél.

Casorti, Louis. — Der instructive Tanzmeister für Herren und Damen oder die Kunst sich durch bloßen Selbstunterricht die beliebtesten Pas, Touren und Tänze der gewöhnlichen und höheren balletmäßigen Tanzkunst anzueignen. 12. Ilmenau, 1826, Voigt.

Castil-Blaze. — La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni. 8. Paris, 1832, Paulin.

Cellarius. — La Danse des Salons. Dessins de Gavarni, gravés par Lavieille. Paris, 1847, J. Hetzel.

—— 100 neue Cotillon-Touren. 16. Erfurt, Bartholomäus.

—— 100 neueste Pariser Cotillontouren. 3. Aufl. Leipzig, 1855. Gerhard.

Choix de rondes à danser, anciennes et nouvelles. 12. Paris, 1823.

Compan. — Dictionnaire de Danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, et les Anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne; le tout tiré des meilleurs Auteurs, qui ont écrit sur cet Art. Paris, 1787, Cailleau.

Compleat Country Dancing-Master, The, containing Great Variety of Dances both Old & New, particulary Those perform'd at the several Masquerades: Together with all the Choicest and most Noted Country-Dances perform'd at Court, the Theatres and Publick Balls, with their Proper

Tunes, and Figures (or Directions) to each Dance, the Tunes fitted to the Violin, or Hautbois and most of them within the Compass of the German Flute & Common Flute. London, 1731, John Walsh.

Corso, Rinaldo. — Dialogo del Ballo. 8. Bologna, 1557.

Costa, G. — Saggio analitico — pratico intorno all' arte della danza per uso di civile conversazione. 4 volumi con tavole. 8. Torino, 1831.

Czerwinski, Albert. — Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit. Mit 34 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien. Leipzig, 1862, Weber.

—— Contretanz-Büchlein. Theorie der Menuet (la Duchesse), der Lanciers, des Prince Impérial und der Variétés Parisiennes, nebst Contretanz-Commando. 3. Aufl. Danzig, Saunier.

—— Zur Culturgeschichte der Tanzkunst. I.: Ueber die Tänze des Mittelalters mit 1 Illustration. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, Mai 1864, Nr. 92.) II.: Ueber moderne Tänze, mit 2 Illustrationen. (Ebenda, November 1864, Nr. 2, der zweiten Folge [November].) III.: Ueber das Ballet des vorigen Jahrhunderts, mit 2 Illustrationen. (Ebenda, 1865, Nr. 7 der zweiten Folge [April].) IV. (Ebenda, September 1875, Nr. 36 der dritten Folge.)

—— Ueber spanische Nationaltänze, mit 2 Illustrationen. (Ebenda. Februar 1866, Nr. 17 der zweiten Folge [Februar].)

—— Mademoiselle Marie Anne Cupis de Camargo und die beiden Vestris. Mit 2 Illustrationen. (Freya, Illustrirte Blätter für die gebildete Welt. Stuttgart, Krais u. Hoffmann, 1867. 3. Heft.)

—— Brevier der Tanzkunst. Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Nebst einem Anhange: Tanzrepertoir für kleinere und größere Gesellschaftskreise. Mit 50 Text-Illustrationen und einem Titelbilde. Leipzig, Spamer.

—— Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuet. Nach Jean Tabourot's Orchésographie herausgegeben. Mit dem Porträt Thoinot Arbeau's, 34 Figuren in Holzschnitt und 72 Notenbeispielen und Tanzmelodien. Danzig, Leon Saunier.

Dancing-Master, The, or directions for dancing, Country-dances, with the Times to each Dance for the Treble-Violin. 7th ed. London, 1686, printed by J. P. and sold by John Playford.

Dezais, H. — Recueil de nouvelles contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître. 12. Paris, 1712.

Dufort, G. B. Trattato del ballo nobile. 8. Napoli, 1728.

Dürholz, J. C. — Practischer Leitfaden für Tänzer und Tänzerinnen nebst Choreographie der neuesten Contre-Tänze und Polonaisen, sowie eine Sammlung beliebter Cotillon-Touren. Allen Freunden der Tanzkunst gewidmet. Berleburg, 1855; Siegen, Schulz.

Eichler, Ed. — Die Quadrille-Stirienne (Steirischer Nationaltanz) in der neuen Form, mit einer Einleitung von Dr. Fr. Wiest. Mit 7 Tafeln Abbildungen nebst einer neuen Musik (1 Blatt in gr. 4) von Musikdirector Andr. Leonhardt. 16. (32 S.) Wien, 1846, Jasper.

Engelmann, C. Fr. — Die Kunst zu Walzen. 12. Nordhausen, 1824, Landgraf.

—— Taschenbuch der Tanzkunst, oder gründliche Anweisung, in den beliebtesten Tänzen ohne Hülfe eines Lehrers sich selbst zu unterrichten. 8. Darmstadt, 1823, Heyer.

Etwas über's Tanzen, zu Beherzigung der Wiener Schönen; von einem Freunde der Offenherzigkeit (J. A. F. Dallera). 8. Wien, 1785.

Feldtenstein (C. J. B. F.....). — Erweiterung der Kunst nach der Choreographie zu tanzen, Tänze zu erfinden u. s. w. Mit Kpfrn. 8. Braunschweig, 1776, Schulbuchhandlung.

Fertiault, F. — Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse chez les Peuples anciens et modernes (Hébreux — Grecs — Romains — Français — Anglais — Chinois — Allemands — Russes — Sauvages — Grecs modernes — Italiens — Espagnols etc.). Paris, 1854, Aug. Aubry.

Feuillet. — Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs. Paris, 1700, Michel Brunet. (Deutsch in Taubert's Rechtschaffenem Tantzmeister.)

Förster, C. Fr. J. — Anweisung zur Tanzkunst, mit Steinabdr. 16. Breslau, 1822, Hentze.

—— Eccossaisen-Lehre, oder die Kunst 16 verschiedene Eccossaisen mit allen dazu gehörigen Pas und Touren in kurzer Zeit anständig tanzen zu lernen. Mit 12 Fig. und 6 chorographischen Zeichnungen. 8. Breslau, 1831, Hentze.

—— Der Tanzlehrer, oder Anweisung zur gründlichen Erlernung der Tanzkunst, zum Selbstunterricht. Für Freunde des Tanzes. Leipzig, 1829, Kollmann.

Franken, M. Jos. — Die Galopade, wie sie getanzt werden soll. Eine vollständige Anweisung zum Selbstunterrichte in diesem Lieblingstanze. 16. Köln, 1829, Pappers u. Kohnen. 2. Aufl. Ebenda 1831.

Freising, A. — Leitfaden für den Tanz-Unterricht, verbunden mit einer Anleitung zur Ausbildung des Körpers auf Grundlage der französischen Tanzschule und der vom Verfasser begründeten ästhetischen Gymnastik. Berlin, 1892, Dreyer.

—— Neuestes Saison-Tanz-Album. Anleitung zum besseren Verständniß der Ball-Ordnung nebst einer Sammlung der neuesten und beliebtesten Tänze. 16. Berlin, 1873, E. H. Schröder.

—— Quadrille à la Cour. (Les Lanciers.) Zusammengestellt von Mitgliedern des Königl. Corps de Ballet zu Berlin. 64. (8 S.) Berlin, 1857, Plahn.

Fricke, Richard. — Der elegante Ballordner. 2. Aufl. 32. (84 S.) Dessau, 1865, Central-Verlag.

Galini. — Observations sur l'art de la Danse.

Ganthe, F. W. — Vom Tanzen Altes und Neues oder: Es wird fortgetanzt. Mit poet. Ballbouquet zu Neujahr 1860. 8. (36 S.) Eisleben, 1859, Reichardt.

Gaudrau. — Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet, contenant un très-grand nombre des meilleures entrées de ballet de la composition de Mr. Pecour, tant pour hommes que pour femmes etc. 4. Paris, 1711.

Gawlikowski. — Guide complet de la Danse, contenant: Le Quadrille — La Polka — La Polka-Mazurka — La Redowa — Le Shottish — La Valse — Le Quadrille des Lanciers — Toutes les figures du Cotillon — La Mazurka polonaise avec Musique. 4. Edition. 16. Paris, 1875, Jul. Taride.

Gedanken von Tänzen, in einem Sendschreiben. 8. Hamburg, 1771, Herold.

Görwitz, Dr. Herrm. — Die Tanz-Assecuranz, humoristisch-sociale Standrede in der Repräsentantenkammer der Frauen. 16. (27 S.) Jena, 1851, Doebereiner.

Gourdoux-Daux, J. H. — De l'Art de la Danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'Education de la Jeunesse; ou Méthode, Principes et Notions élémentaires sur l'Art de la Danse pour la Ville; suivis de quelques Leçons sur la manière de se présenter et de se conduire dans la bonne Société. Paris, 1823, Dondey-Dupré, Père et fils.

—— Die Tanzkunst, als Bildungsmittel der Jugend. Nach der 3., verbesserten und vermehrten Auflage aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt. 12. Wien, 1830, Haas.

Gourdoux, fils. — Description des Figures les plus usitées de la Contredanse française. Paris, 1828, chez l'Auteur.

Guide to the Ball Room and illustrated Polka Lesson Book: Being a complete Compendium of the Etiquette of Dancing. With the Figures of all the Quadrilles, Gallopades, Mazourkas, Polonaises, Waltzes, Polkas etc. London, C. Mitchell.

Guttmann, Oskar. — Die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers. Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler. Zweite Aufl. Mit 98 Holzschnitten. 8. Leipzig, 1880, J. J. Weber.

Häcker, J. G. — Der selbstlehrende Tanzmeister. Grimma, 1835, Verlags-Comptoir.

Hänsel, Chr. Gl. — Anweisung zur äußerlichen Moral oder Tanzkunst. 8. Leipzig, 1755, Müller.

Haraschin, Carl. — Tanz-Fragmente. 8. Wien, 1874, Selbstverlag des Verfassers.

Helmke, E. D. — Almanach der neuesten Pariser Modetänze für das Jahr 1830. Für Freunde und Freundinnen der höheren Tanzkunst. Mit 4 Steindrucktafeln. 12. Naumburg, 1830, Zimmermann.

—— Almanach der neuesten Pariser Modetänze für das Jahr 1831. Mit 9 Steindrucktafeln. 12. Quedlinburg, Basse.

—— Idem. 1832 und 1833. Mit Steindrtaf. 16. Merseburg, Weidmann.

—— Die Kunst sich durch Selbstunterricht in kurzer Zeit zum feinen Weltmann und sehr geschickten Tänzer zu bilden. Mit 3 Steindrtaf. 16. Merseburg, 1831, Sonntag'sche Buchhandlung.

—— Neue Tanz- und Bildungsschule. Ein gründlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Tänzern zu bilden. Mit 20 Steintafeln, mit 24 lith. Figuren und choregraphischen Zeichnungen, nebst Anstands- und Gesundheitslehren. 12. Breslau, 1828, Hentze. 2. Aufl. 12. Ebenda 1831.

Hentschke, Th. — Allgemeine Tanzkunst. Theorie und Geschichte, antike und moderne (gesellschaftliche und theatralische) Tanzkunst und Schilderung der meisten National- und Charaktertänze. Mit 7 Tafeln. Stralsund, 1845, Löffler'sche Buchhandlung.

Hessemer, F. M. — Neckische Tanzgespräche. Ein poetisches Frag- und Antwortspiel. 32. (123 S.) Frankfurt a. M., 1858, Literarische Anstalt.

Hlasko, Mieczyslaw. — Mazur (Polnischer Nationaltanz). Gründlich und für Jedermann leicht faßlich beschrieben, mit Abbildung der Figuren und einer Nationalmusik. Wien, 1857, Sallmayer und Comp.

Homer. — Ilias XVIII. 593. Beschreibung des Tanzes: Hormos.

Jacques, Jean. — Tanz-Album oder der unerschöpfliche Maître auf dem Ballsaal. Eine Sammlung neuester und beliebtester Contretanz-, Quadrillen-, Mazourka-, Polka- und Cotillon-Touren. Zum Selbstunterricht bearbeitet und zum Commando für Dirigenten eingerichtet. 2. Aufl. 32. (31 S.) Berlin, Plahn'sche Buchhandlung.

Jacques, Jean. — Der Tanzmeister in der Westentasche. Eine Sammlung neuester und beliebtester Contretanz- (Quadrillen-), Mazurka-, Polka- und Cotillon-Touren. Zum Selbstunterricht bearbeitet und zum Commando für Ball-Dirigenten eingerichtet. 3. Aufl. 64. (61 S.) Hamburg, 1852, Berendsohn. — 4. Aufl. 32. (119 S.) Hamburg, 1857, Berendsohn.

—— Der Maître de plaisir beim Tanze. Sammlung neuester und beliebtester Tanz-Ordnungen, Polonaise-, Contretanz-, Mazurka-, Polka- und Cotillon-Touren, Quadrille à la cour &c. Ideen zu Masken-Scherzen. Zum Selbstunterricht bearbeitet und zum Commando für Ball-Dirigenten eingerichtet. 11. Aufl. 32. (128 S.) Hamburg, 1875, Berendsohn.

Jerwitz, Wilhelm. — Der kleine Tanzmeister als Retter in der Noth. Zur Erinnerung des Erlernten. 16. Dresden, 1874, H. Burdach.

Iffland, W. A. — Hoftanzmeister Mereau (im Berliner Damenkalender von 1803).

Illusioni, le, della scena o vero le Danze ai tempi antichi e moderni. Milano.

Ivensen, Dietr. Alex. Valent. — Terpsichore, ein Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes in Liv-, Esth- und Kurland. Mit 2 Kpfrn. 12. Riga (Mitau), 1806.

Kattfuß, Joh. Heinr. — Choreographie, oder Anweisung der beliebten Tänze für Tanzliebhaber. 2 Bde. Mit Kpfrn. 12. Leipzig, 1800—1803. (Wienbrack.) (Auch unter dem Titel: Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes.)

Kilanyi, Ludw. — Der Kör-Tanz. (Erste ungarische National-Quadrille.) Mit Abbildungen der 6 Touren und einer National-Musik. Wien 1860, Sallmayer u. Comp.

Klemm, Bernh. — Katechismus der Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende. Mit 82 in den Text gedr. Abbildungen (in Holzschn.) und den erforderlichen rhythmisch-musikalischen Bezeichnungen. Sechste, vermehrte Auflage. (Weber's illustrirte Katechismen Nr. 25.) 8. (236 S.) Leipzig, 1894, J. J. Weber.

Krüger, A. — Die allgemein beliebtesten Contre-Tanz-Touren, wie solche auf den Bällen und in Familienkränzchen in Berlin getanzt werden. Zum Ausrufen eingerichtet. 2., verb. Aufl. (3/4 lithogr. Bogen.) Berlin, 1831, Struve.

Krüger, August. — Der Contre-Tanz und die Quadrille à la cour. Zum Ausrufen eingerichtet. 16. Berlin, 1873, W. Logier.

Kümmerle, L. F. — Practische Anleitung zu Leibesübungen für Mädchen, nebst einem Anhange über die Haltung des Körpers, sowie über die Anfangsgründe der Tanzkunst. Mit 4 lith. Tafeln, 40 Figuren darstellend. Stuttgart (deutsch und französisch, 1832, bei dem Verfasser. Gedruckt in der Metzler'schen Buchdruckerei.

Kunst, Die, nach der Choreographie zu tanzen und Tänze zu schreiben. Mit Kpfrn. 8. Braunschweig, 1767, Schröder.

Laborde, fils. — La Mazourka. Album à la Mode. Dessins par Guérard. Paris, Aubert et Cie.

Lambranzi, Gregorio. — Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul. I. Theil in sich haltend 50 Täntze von allerhand Nationen und theatralischen Figuren, sowohl in ihrer Kleidung als auch wie man sich in denen Posituren, so diese Täntze vorstellen, auf eine kunstmäßige doch leichte Manier, zusamt denen dazu gehörigen Arien, wie der vollkommene Bericht ausweiset, zu verhalten habe, ingleichen wie man eine Jede der Selbigen ohne einen Tantz Meister und Chorographiae zu wissen begreiffen und bei Durchlesung alles gar leicht in das Gedächtnus bringen möge. Gezeichnet und in Kupfer gestochen von Joh. Georg Puschner, Kupferstecher. 4. Nürnberg, 1716, Joh. Jac. Wolrab.

Lang, Karl E. — († den 4. Jan. 1799). — Anfangsgründe zur Tanzkunst. 4. Fol. 1751, Palm.

—— Choreographische Vorstellungen der engl. u. französ. Figuren in Contretänzen. 4. Fol. 1763, Palm.

Lepitre, J. Ch. L. — L'art de la danse oder allgemeinfaßliches vollständiges Taschenlehrbuch zur leichten und angenehmen Erlernung der eleganten und höheren Tanzkunst, nach einer ganz neuen Methode. (A. u. d. T.: Das Lieblingsbuch für Damen und Herren oder die Kunst, in kurzer Zeit auch ohne Lehrer ein vollkommener Tänzer und schöne Tänzerin zu werden.) 12. Frankfurt a. M., 1820. Mit neuem Titel 1827. (Leipzig, Imm. Müller.)

—— Vollständige Theorie der eleganten und höheren Tanzkunst. (Auszug aus dem Taschenlehrbuche.) 12. Ebenda 1823.

—— Reflexions sur l'art de la Danse. Darmstadt, 1844.

Le Roy, D. — Oordeelkundige aanmerkingen over de danseryen, zoo der oude als latere volkeren, uit haar voornamste grondbeginselen etc. 8. Rotterdam, 1722.

Link, G. — Vollkommene Tanzschule aller Tänze ꝛc. Cilli, 1796. (J. Fr. Korn in Breslau.)

Link, Karl. — Die Tanzkunst vom theoretischen und ästhetischen Standpunkte. Kurzgefaßte Anleitung als Vorbegriff für den praktischen Tanzunterricht. 16. Prag, 1871, Urbánek.

Mädel, F. C. — Anfangsgründe der Tanzkunst oder genaueste Angabe zur Erlernung und Wiederholung aller jetzt üblichen Tänze ohne Beihülfe eines Tanzmeisters mit verschiedenen ausgesuchten Tänzen. 8. Leipzig, 1801, Joachim.

—— Die Tanzkunst für die elegante Welt. Mit Kpfrn. 8. Erfurt, 1805; Hennings in Gotha.

Magny, maître de danse à Paris. Principes de Choréographie, suivis d'un traité de la cadence, detaillés par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris, 1765, in-8.

Magri, Gennaro (Maître de ballet des diversions royales de Sa Majesté le Roi de Siciles et de Son Académie militaire). — Trattato teoretico-pratico di Ballo. 2 Vol. Napoli, 1778.

Malpied, N. — Traité sur l'art de la danse. 8. Paris, 1789.

Manuel de la Danse. Paris, 1830.

Martinet. — Anfangsgründe der Tanzkunst; aus dem Französischen. Mit Kpfrn. 8. Leipzig, 1798, Leupold.

Meletaon. — Von der Nutzbarkeit des Tantzens. Wie viel selbiges zu einer galanten und wohlanständigen Conduite bey einem jungen Menschen und Frauenzimmer beytrage; auch wie man dadurch sowohl die Kinder als erwachsene Leute von beyderlei Geschlechte, zu Höflichkeit, Artigkeit und Freimüthigkeit anweisen solle. Frankfurt u. Leipzig, 1713, Joh. Albrecht.

Menestrier, des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. 12. Paris, 1682.

Mereau. — Réflexions sur le Maintien et sur les Moyens d'en corriger les Defauts. Gotha, 1760, Mevius & Dieterich.

Meursius. — De Orchestra sive de saltationibus veterum. (Thesaur. Graec. antiq. Gronovii.)

Moreau de Saint-Méry. — De la Danse. Parme, 1803, Bodoni, in-12.

Morello, Jacomo. — Le Lalde, e le Sbampvorie, della vnica e virtuliosa Ziralda: Ballarina e saltarina scaltrietta Pauana. Vinegia, 1553, appr. Steph. di Allessi, in-8.

Moroni, Graf Alessandro. Monographie (Menuet).

Münchenberg, Dr. A. — Das Ballet und sein Verhältniß zur darstellenden Kunst. gr. 8. (23 S.) Königsberg, 1852, Sonntag u. Co.

—— Zur Aesthetik des Tanzes (Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst von L. A. Zellner. 1859. Nr. 44. 45. 47. 48. 50 u. 51).

Negri, Cesare (detto: il Trombone, famoso et eccelente Prof. di Ballare). Nuovo inventioni di Balli. Nella quale si danno i giusto modi del ben portar la vita, e di accomodarsi con ogni leggiadria di monimento alle creanze et grazie d'amore. Conneneuoli à tutti i Cavalieri e Dame, per ogni sorte di Ballo, Balletto e Brando d'Italia, di

Spagna e di Francia. Con Figure bellissima in rame e Regola della Musica, e Intanolatura, quali si riehieggono al Suono e al Canto. Milano, 1604, in-fol.

Noverre, J. G. — Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris, 1807.

—— Lettres sur la danse et sur les ballets. gr. 12. Wien, 1767, Trattner.

—— Briefe über die Tanzkunst und über die Ballete. Aus dem Französischen von Lessing und Bode. 8. Bremen, 1769.

—— Récueil de programmes de ballets. 8. Wien, 1776, Heubner.

—— Lettres sur la danse, les ballets et les arts. 4 Vols. 4. Copenh., 1803, Bonnier.

—— Lettres sur la danse. 4 tomes en 2 vols. Avec portrait. 4. St. Pètersbourg, 1803.

Pasche, Joh. — Beschreibung wahrer Tanzkunst, mit einer Vorrede von Bortmann. Frankfurt, 1707. 8. Leipzig, 1713.

Pauli (Chevalier). — Les Eléments de la Danse. 96 p. 8. Leipzig, 1756.

Petersen, Thdr. Frz. — Practische Einleitung in die Choreographie oder die Kunst einen Tanz durch Charactere oder Figuren zu beschreiben rc., für das zweite und letzte Halbjahr 1769. Hamburg, 1769.

—— Practische vollständige Einleitung in die Chorographie oder Tanzzeichnungskunst, nach dem französischen Original; mit 12 vollständigen englischen Tänzen, nebst einem Beitrag zur Aufnahme des geordneten Tanzes. 1. Theil mit Kpfrn. und Touren. kl. 8. Schleswig, 1791.

Plaisirs, Les, du bal de Mannheim. Mannheim, Götz. 8. (61 S.) (Ganz in Kupfer gestochen, mit der Musik und Tanzfiguren.)

Quadrille à la cour. 64. (3 S.) Erfurt, 1857, Bartholomäus.

Quadrille Française, Die. (Contredanse.) Nebst einer Musikbeilage (in gr. 4) und einer Verdeutschungstabelle der Fremdwörter. 12. ($^3/_4$ Bog. u. 3 Lithogr.) Wien, 1844, Jasper'sche Buchhandlung.

Raab, Joh. — Die Slowanka. Mit 5 Tafeln Abbildungen und 1 Musikbeilage (in 4). 12. ($^7/_{12}$ Bog.) Wien, 1844, Jasper'sche Buchhandlung.

—— L'allianee. Erfunden und beschrieben. Mit (6 lithogr.) Tafeln Abbildungen. 16. (21 S.) Wien, 1857, Sallmayer u. Co.

—— Der Cotillon. In 20 neuen Figuren. Mit faßlicher, genauer u. ausführlicher Beschreibung u. Zeichnung aller Touren für Tänzer und Nichttänzer. 16. (26 S. mit 21 Steintafeln.) Wien, 1857, Sallmayer u. Co.

Rabel, Adam. — Die Lance-Quadrille. 2. Aufl. Mit 4 Tafeln Abbildungen und einer neuen Musik von Fux. 12. (1 Bog. und 1 Musikbeilage in 4.) Wien, 1844, Jasper'sche Buchhdlg.

Rameau. — Le Maitre à Danser. Nouvelle Edition. Paris, 1734.

Reif, M. — Die Quadrille française (die Contretänze), deren Geschichte und genaue Beschreibung, zugleich eine kritische Beleuchtung der in Norddeutschland, namentlich in Schlesien, unter der obigen Bezeichnung gelehrten Tänze. Breslau, 1864, Maruschke u. Berendt.

Ritorni, C. — Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' corepei. Con ritratto. 8. Milano 1838.

Roller, Franz Anton. — Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und körperlichen Ausbildung von der Geburt bis zum vollendeten Wachsthum des Menschen. Ausgearbeitet für das gebildete Publikum, zur Belehrung bei der körperlichen Erziehung und als Unterricht für diejenigen, welche sich zu ausübenden Künstlern und zu nützlichen Lehrern dieser Kunst bilden wollen, und herausgegeben bei Gelegenheit des dreihundertjährigen Jubiläums der Kgl. Preuß. Landesschule Pforta. Mit 24 Abbildungen auf 15 Taf. und 4 Tabellen choreographische Zeichnungen. 8. (21⅛ Bog.) Weimar, 1843, B. Fr. Voigt.

Rosenhayn, A. v. — Bemerkungen über das Tanzen; nebst einer gründlichen Anleitung zu den beliebtesten Tänzen. 12. Kiel, 1821, Hesse.

Saint-Léon, Arthur. — La Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse. Avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes de l'école française et italienne. Paris, 1852, Brandus. 4.

Schönwald, A. — Grundregeln der Tanzkunst. 8. Freiburg, 1813, Herder.

Schultz, Barth. Fr. — Anweisung zum guten regelmäßigen Tanzen; nebst 12 neuen englischen Tänzen. 8. Hamburg, 1783.

Seidel, Carl. — Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste. I. Terpsichore. Magdeburg, 1825, Ferd. Rubach.

— — Die schönen Künste zu Berlin im Jahre 1823. S. 157 u. ff.

Seitz. — Almanach manuel de la danse, précédé d'une histoire anecdotique, théorique et comique de la Danse ancienne et moderne. Paris, 1863, Delarue.

Siede, J. C. — Versuch eines Leitfadens für Anstand, Solidität, Reiz, Grazie und weibliche Schönheit der aufblühenden weiblichen Jugend. Nebst einem Anhange, welcher noch einige besondere Gesundheits- und Schönheits-Lehren und einige höhere Regeln der guten Lebensart und der Etiquette enthält. 8. Dessau, 1797, Heinrich Tänzer.

Tanz- und Ball-Kalender auf das J. 1801. (Von Chr. A. Fischer.) Berlin (1801).

Tanzschule, Neue vollständige, für die elegante Welt, oder faßliche und umfassende Anleitung zum gesellschaftlichen und theatralischen Tanze: zum Selbstunterricht sowohl, wie auch zum Handbuch für Tanzlehrer bestimmt. Enthaltend die Geschichte des Tanzes, die Anfangsgründe desselben und eine allgemein verständliche Anweisung zu allen Arten des gesellschaftlichen Tanzes, allen Pas, Positionen und Gruppirungen des theatralischen Tanzes und des Ballets und zu den berühmtesten Nationaltänzen, wie dem Bolero, Fandango, Tarantella u. a. Nach den neu erschienenen vollständigen Werken eines Blasis, ersten Ballettänzers am Coventgarden-Theater zu London, eines Blanchard u. A. bearbeitet. Mit 68 Abbildungen. 8. Ilmenau, 1830, Voigt.

Taschenbuch für Liebhaber der Tanzkunst oder neueste Casinotänze, mit vollstimmiger Musik. Coburg, Sinner.

—— der Tanzkunst. 8. Breslau, 1811, Holäufer (auch Barth in Leipzig).

—— für Tanzlustige. 12. Mannheim, 1804, Schwan u. G.

Taubert, Gottfried. — Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantzkunst bestehend in drei Büchern, deren das Erste historice des Tantzens Ursprung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlichen Gebrauch, Zulässigkeit, vielfältigen Nutzen und andere Eigenschafften mehr, untersuchet; Das Andere methodice der so wol galanten als theatralischen frantzösischen Tantz-Exercitii Grund-Sätze Ethice, Theoretice und Practice, das ist: was in dem Prosai'schen Theile zu der äusserlichen Sitten-Lehre und gefällig-machenden Aufführung: was in dem Poëti'schen Theile zu der theoretischen Wissenschafft und Betrachtung so wol der niedrigen Kammer- als hohen theatralischen Täntze: und was in Praxi so wol zu der Regelmässigen Composition, und geschicklichen Execution, als gründlichen Information dieser beyden Haupt-Theile gehöret, deutlich zeiget: Anbei wird, nebst einer ausführlichen Apologie für die wahre Tantz-Kunst, der Haupt-Schlüssel zu der Choreographie, oder Kunst alle Täntze durch Characteres, Figuren, und allerhand Zeichen zu beschreiben, als welches ingeniöse Werck vormals durch Mrs. Feüillet, Tantzmeister in Paris, ediret, anitzo aber, nebst den Kupfferstichen, von dem Autore aus dem Frantzösischen in das Teutsche, und in diesem Format gebracht worden, zu finden seyn; Und das Dritte discursive derer Maitres, Scholaires, Assemblées, Balls, Hochzeit-Täntze, und anderer Tantz-Compagnien Requisita, wie sie nemlich beschaffen seyn sollen, und unterweilen beschaffen sind, zulänglich erörtert. Endlich ist ein vollständiges Register aller eingebrachten Sachen beigefüget worden. Leipzig, 1717, Fr. Lanckischens Erben.

I Teatri. — Giornale drammatico, musicale e coreografico, publicate dal Dttre. G. Ferrario ed altri. Con molte figure, vol. I, II, in 4 parti. Milano, 1827—1828.

Theorie der Tanzkunst, mit Betrachtung über den Nutzen ihrer Anwendung bei Erziehung der Jugend und den Werth derselben für Herren und Damen gebildeter Stände. Leipzig, Müller.

Traub, J. Chr. — Ueber den Tanz-Unterricht, nebst Bemerkungen über Kleidung, Haltung und Verhaltungsregeln beim Tanzen. gr. 8. Stuttgart, 1829 (Hoffmann).

Tschütter, G. — Terpsichore. Ein Taschenbuch der neueren Tanzkunst, für Anfänger und solche, die bereits einige Kenntnisse erlangt und sich darin vervollkommnen wollen. 12. Dresden und Leipzig, 1828, Arnold.

—— Der Familienball im geselligen Kreise, oder alle nur mögliche bei einem Balle vorkommenden Tänze in 140 Touren, zu der von A. Engelbrecht für das Pianoforte componirten Musik, erfunden, durch Schrift und Zeichnung deutlich beschrieben. gr. 8. Pirna, 1830, Friese. Mit der Musik für das Pianoforte und der Tanzordnung.

Ueber den Tanz der Alten. 8. Halle, 1774.

Ueber die theatralischen Tänze und die Balletmeister Noverre, Muzarelli und Vigano. 8. Wien, 1799.

Ueber Tanzmusik und ihren hohen Werth (mit vorzüglicher Rücksicht auf Böhmen). (In der Leipziger Allgem. musik. Zeitung, XII. Bd. pag. 577.)

Union-Quadrille, Die. — Mit 6 Tafeln Abbildgn. 12. (1 Bog.) Wien, Jasper'sche Buchhandlung.

Voiart, Elise. — Essai sur la Danse antique et moderne. Paris, 1823, Audot.

Voß, Rud. — Ueber den heutigen gesellschaftlichen Tanz und das Ballet. Nebst einem Auszug aus Lessing's Uebersetzung der Briefe Noverre's über die Tanzkunst. Weimar, 1862, Kühn.

—— Der Tanz und seine Geschichte. Eine culturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexicon der Tänze. Berlin, 1869, Oswald Seehagen. Erfurt, Fr. Bartholomäus.

—— Tanz-Touren. Contre-Tanz, — Lancier, — Alliance, — Quadrille, — Mignon, — Cotillon, — Pariser Polka. Vierte, vermehrte Auflage. 16. Weimar, Kühn.

Waldau, Alfred. — Böhmische Nationaltänze. Culturstudie. 2 Bändchen. Prag, 1859 u. 60, Dominicus.

—— Geschichte des böhmischen Nationaltanzes. Culturstudie. Prag, 1861, Gerzabek.

Weaver, John. — Lectures on the art of Dancing with a Treat on Action and Gesture. London, 1721. 4.

Weirich, G. — Drei Contre-Tänze in 20 verschiedenen Touren. Seinen Scholaren gewidmet. gr. 12. Prenzlau, 1822, Rogoczy.

Wiener, C. W. — Gründliche Anweisung zu allen gesellschaftlichen Tänzen. Zweite, vermehrte Ausgabe. Zwickau, 1829, Höfer'sche Buchdruckerei.

Wiener Quadrillen, die modernen (Contredanses oder Françaises). I. Bändchen, enthält die Quadrille française, die Union-Quadrille, die Lance-Quadrille und 3 Musikbeilagen (in 4). Wien, Jasper'sche Buchhandlung.

Winterschmid, Ad. Wolfg. — Anweisung die Compagnietänze in Choregraphie zu setzen. Altdorf, 1758.

Wolf, Fr. — Kurze Uebersicht der niedern Tanzkunst oder die Art und Weise seinen Körper auszubilden und einen richtigen Gang und festen Schritt im Gehen zu erhalten. 12. 48 S. Berlin, 1822, Krause.

Xenophon. — Anabasis Lib. VI. (Beschreibung des pyrrhichischen Waffentanzes.)

Zorn, F. A. — Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie, nebst Atlas. Leipzig, 1887, J. J. Weber.

Register.

Die Zahlen bezeichnen die Fragen.
Das vorangestellte * kennzeichnet das auf Musik und Anderes Bezügliche.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Illustrierte Katechismen.

Belehrungen aus dem Gebiete der

Wissenschaften, Künste und Gewerbe 2c.

In Original-Leinenbänden.

Ackerbau, praktischer. Von Wilhelm Hamm. Dritte Auflage, gänzlich umgearbeitet von A. G. Schmitter. Mit 188 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Agrikulturchemie. Von Dr. E. Wildt. Sechste Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Algebra, oder die Grundlehren der allgemeinen Arithmetik. Vierte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Richard Schurig. 1895. 3 Mark.

Anstandslehre. — Katechismus des guten Tons und der feinen Sitte von Eufemia von Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1895. 2 Mark.

Appretur s. Spinnerei.

Archäologie. Uebersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Altertums von Dr. Ernst Kroker. Mit 3 Tafeln und 127 Abbildungen. 1888. 3 Mark.

Archivkunde s. Registratur.

Arithmetik. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Rechenkunst für Lehrende und Lernende von E. Schick. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Max Meyer. 1889. 3 Mark.

Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 3 Mark.

Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender von Dr. Hermann J. Klein. Achte, vielfach verbesserte Auflage. Mit einer Sternkarte und 163 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Aufsatz, schriftlicher, s. Stilistik.

Auswanderung. Kompaß für Auswanderer nach europäischen Ländern, Asien, Afrika, den deutschen Kolonien, Australien, Süd- und Zentralamerika, Mexiko, den Vereinigten Staaten von Amerika und Kanada. Siebente Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Gustav Meinecke. Mit 4 Karten und einer Abbildung. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Bankwesen. Von Dr. E. Gleisberg. Mit 4 Check-Formularen und einer Übersicht über die deutschen Notenbanken. 1890. 2 Mark.

Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von W. Lange. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 343 und 1 Tafel Abbildungen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Zwölfte Auflage. Mit 108 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Beleuchtung s. Heizung.

Bergbaukunde. Von G. Köhler. Mit 217 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Bergsteigen. — Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele für die deutsche Jugend. Von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bibliothekslehre mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen. Neubearbeitung von Dr. Julius Petzholdts Katechismus der Bibliothekenlehre von Dr. Arnim Gräsel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mark 50 Pf.

Bienenkunde und Bienenzucht. Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von Rudolf Maison. Mit 63 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Bleicherei s. Wäscherei 2c.

Blumenzucht s. Ziergärtnerei.

Botanik, allgemeine. Von Prof. Dr. Ernst Hallier. Mit 95 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Botanik, landwirtschaftliche. Von Karl Müller. Zweite Auflage, vollständig umgearbeitet von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Briefmarkenkunde und Briefmarkensammelwesen. Von V. Suppantschitsch. Mit 1 Porträt und 7 Textabbildungen. 1895. 3 Mark.

Buchdruckerkunst. Von A. Waldow. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 43 Abbildungen und Tafeln. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, kaufmännische. Von Oskar Klemich. Fünfte, durchgesehene Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, landwirtschaftliche. Von Prof. Dr. K. Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Chemie. Von Prof. Dr. H. Hirzel. Siebente, vermehrte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1894. 4 Mark.

Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. G. Heppe. 1880. 2 Mark.

Chronologie. Mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten von Dr. Adolf Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Correspondance commerciale par J. Forest. D'après l'ouvrage de même nom en langue allemande par C. F. Findeisen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Dampfkessel, Dampfmaschinen und andere Wärmemotoren. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 268 Abbildungen und 13 Tafeln. 1894. 4 Mark 50 Pf.

Darwinismus. Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 Abbildungen und 1 Tafel. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Differential- und Integralrechnung. Von Franz Bendt. Mit 39 Figuren. 1896. 3 Mark.

Drainierung und Entwässerung des Bodens. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. Von Robert Prölß. 1877. 3 Mark.

Droguenkunde. Von Dr. G. Heppe. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Einjährig-Freiwillige. — Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstlieutenant z. D. Exner. 1891. 2 Mark.

Eissegeln und **Eisspiele** s. Wintersport.

Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 256 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Entwässerung s. Drainierung.

Ethik s. Sittenlehre.

Familienhäuser s. Villen.

Färberei und Zeugdruck. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Farbwarenkunde. Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Feldmeßkunst. Von Dr. C. Pietsch. Fünfte, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 75 Abbildungen. 1891. 1 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei s. Lustfeuerwerkerei.

Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Fünfte, verbesserte Auflage. 1890. 1 Mark 50 Pf.

Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau und Flachsbereitung. Von R. Sontag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.

Fleischbeschau s. Trichinenschau.

Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser von Maximilian Schwedler. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. 1891. 2 Mark.

Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Gartenbau s. Nutz-, Zier-, Zimmergärtnerei, und Rosenzucht.

Gebärdensprache s. Mimik.

Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Siebente, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. G. Pietsch. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.

Gemäldekunde. Von Dr. Th. v. Frimmel. Mit 28 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.

Geographie. Vierte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Karl Arenz. Mit 57 Karten und Ansichten. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 113 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geologie. Von Dr. Hippolyt Haas. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 149 Abbildungen, einer Tafel und einer Tabelle. 1893. 3 Mark.

Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.

Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geschichte, allgemeine, s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.
Gesetzbuch, bürgerliches, nebst Einführungsgesetz und Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.
Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
(Unter gleichem Titel auch Band 20 von Webers Illustr. Gesundheitsbüchern.)
Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.
Glasmalerei s. Porzellanmalerei.
Handelsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.
Handelsrecht, deutsches, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche von Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.
Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.
Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.
Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Mit 159 Abbildungen. 1884. 3 Mark.
Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 215 Abbildungen. 1893. 2 Mark.
Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für Jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.
Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Hüttenkunde, allgemeine. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbildungen. 1877. 4 Mark 50 Pf.
Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.
Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. 1 Mark 50 Pf.
Kellerwirtschaft s. Weinbau.
Kindergärtnerei, praktische. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.
Kirchengeschichte. Von Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.
Klavierspiel. Von Fr. Taylor. Deutsche Ausgabe von Math. Stegmayer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.
Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Kompositionslehre. Von J. C. Lobe. Sechste Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1895. 2 Mark.
Korrespondenz, kaufmännische, in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Vierte, vermehrte Auflage, bearbeitet von Franz Hahn. 1896. 2 Mark 50 Pf.
—— —— in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.
Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.
Kriegsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 126 Abbildungen. 1890. 3 Mark.
Kulturgeschichte. Von J. J. Honegger. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 2 Mark.
Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1895. 4 Mark.
Liebhaberkünste. Von Wanda Friedrich. Mit 250 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.
Litteraturgeschichte, allgemeine. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Siebente, verbesserte Auflage von Dr. Gotthold Klee. 1896. 2 Mark.

Logarithmen. Von Max Meyer. Mit 3 Tafeln und 7 Abbildungen. 1880. 2 Mark.

Logik. Von Friedr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Luftfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von C. A. von Nida. Mit 124 Abbildungen. 1883. 2 Mark.

Malerei. Von Karl Raupp. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 Abbildungen und 4 Tafeln. 1894. 3 Mark.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Mechanik. Von Ph. Huber. Fünfte, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 207 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbildungen. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Straup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Münzkunde. Von H. Dannenberg. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Musik. Von J. C. Lobe. Sechsundzwanzigste Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Mythologie. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1895. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 63 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Obstbau s. Nutzgärtnerei.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von C. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Pädagogik. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. 1890. 2 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. Von Max Kleiber. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Dr. J. Blaas. Mit 40 Abbildungen. 1882. 2 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Dritte, durchgesehene Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. J. Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Dr. G. Scheve. Achte Auflage. Mit Titelbild und 18 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Physik. Von Dr. J. Kollert. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 278 Abbildungen. 1895. 4 Mark 50 Pf.

Poetik, deutsche. Von Dr. J. Minckwitz. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1877. 1 Mark 80 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Mit 100 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Psychologie. Von Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Dr. C. Pietsch. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1888. 1 Mark 80 Pf.

Rebenkultur s. Weinbau.

Rechenkunst s. Arithmetik.

Rechtschreibung, neue deutsche. Von Dr. G. A. Saalfeld. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Fünfte Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten rc., sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reichspost, deutsche. Von W. Lenz. 1882. 2 Mark 50 Pf.

Reich, das deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilh. Zeller. Zweite vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893. 9 Mark, in Pergament-Einband 12 Mark.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lambert. Mit 70 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Elfte Auflage. 1895. 2 Mark.
Schlitten- und Schlittschuhsport s. Wintersport.
Schneeschuhsport s. Wintersport.
Schreibunterricht. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.
Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Zweite Auflage. Mit 111 Abbildungen. 1897. 2 Mark
Sittenlehre. Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. 1881. 2 Mark 50 Pf.
Sozialismus, moderner. Von Max Haushofer. 1896. 3 Mark.
Sphragistik s. Urkundenlehre.
Spinnerei, Weberei und Appretur. Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbildungen. 1890. 4 Mark.
Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Dritte Auflage, herausgegeben von Eduard Michelsen. 1878. 2 Mark 50 Pf.
Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.
Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Prof. H. Krieg. Zweite, vermehrte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.
Stilarten s. Baustile.
Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Zweite, durchgesehene Auflage, herausgegeben von Ed. Michelsen. 1889. 2 Mark.
Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.
Technologie, mechanische. Von A. v. Ihering. Mit 163 Abbildungen. 1888. 4 Mark.
Teichwirtschaft s. Fischzucht.
Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.
Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.
Ton, der gute, s. Anstandslehre.
Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.
Trigonometrie. Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.
Turnkunst. Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.
Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.
Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.
Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Fr. Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.
Ventilation s. Heizung.
Verfassung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.
Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.
Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Hippolyt Haas. Mit 178 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 28 in den Text gedruckten Figuren. Vierte, vermehrte Auflage. 1896. 5 Mark.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Von Hugo Schober. Fünfte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. Ed. O. Schulze. 1896. 4 Mark.

Vortrag, mündlicher, s. Redekunst.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Von E. Schick. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, neu bearbeitet von Dr. G. Heppe. 1886. 3 Mark.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Weberei s. Spinnerei.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der Österreichischen und Ungarischen Wechselordnung und des Eidgenössischen Wechsel- und Check-Gesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau, Rebenkultur und Weinbereitung. Von Fr. Jak. Dochnahl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Anhange: Die Kellerwirtschaft. Von A. v. Babo. Mit 55 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Dr. Theodor Flathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1884. 3 Mark.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Zeugdruck s. Färberei.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbildungen. 1890. 2 Mark.

Zoologie. Von Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes stehen auf Wunsch kostenfrei zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig

Reudnitzerstraße 1—7.

(November 1896.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.






Illustrirte Zeitung
Wöchentliche Nachrichten